د. محمد العمري

البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول




أفريقيا الشرق

البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول

أفريقيا الشرق

تأليف : د. محمد العمري
عنوان الكتاب : البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول
رقم الإيداع القانوني : 2005/0911
ردمك : 9981-25-380-4
أفريقيا الشرق - المغرب
159 مكرر، شارع يعقوب المنصور - الدار البيضاء
• المطبعة : الهاتف: 04 95 25 0522 / 13 98 25 0522
الفاكس: 20 29 25 0522
• النشر والتصفيف الفني : الهاتف: 53 67 29 0522 / 54 67 29 0522
الفاكس: 72 38 48 0522
البريد الإلكتروني : E.mail : africorient@yahoo.fr

فهرس الموضوعات

تقديـــم

قال حازم القرطاجني: "وكيف يظن إنسان أن صناعة البلاغة يتأتّى تحصيلها في الزمن القريب، وهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته مع استنفاد الأعمار". (منهاج البلغاء. 88).

وكان حازم قد شبّه حال من يظن إمكان تحصيلها والاستفادة منها، في وقت وجيز، بحال الرجل الذي قضى ليلته في تصفح كتب الطب، ثم أصبح وهو يحرر وصفة طبية لإسعاف صديقه المريض، فعجل بنهايته. إن بوسع إنسان ذكي، كما قال، أن يحصل بالاجتهاد في علم من العلوم، خلال شهر أو عام، شيئا يعتد به في ذلك العلم، وليس ذلك ممكنا في علم البلاغة، "إذ أكثر ما يستحسن ويستقبح في علم البلاغة له اعتبارات شتى بحسب المواضع". (نفسه).

فالبلاغة، كما قال في موضع آخر: علم كلي، يقتضـــي ضـــبطه الإحاطة بعلوم اللسان وعلوم الإنسان المختلفة المتدخلة فـــي تكـــوين الذات المنتجة للخطاب.

وها نحن نعود، بعد عمر من البحث في المجال البلاغي ببعديـــه الشعري والخطابي، إلى نقطة البداية لنتساءل: ما هي البلاغـــة؟ أو، على الأقل: أين توجد البلاغة؟ هل هناك بلاغة واحدة، أم بلاغـــات متعددة؟ وإذا كانت هناك بلاغات متعددة، هل هناك: مشروعية لقيام بلاغة عامة تنسق هذه البلاغات الخاصة وتتحدث باسمها في نـــادي العلوم المحيطة بها؟

هذه هي الأسئلة التي يعالجها هذا الكتاب نظريا أولا، ثـــم عبـــر الاستكشاف التاريخي ثانيا في الفصل الأول، ومن خلال النموذج في

الفصل الثاني، وبالحفر في أعماق اللغة والفكر ــ لإبــراز فعاليــة المكون الجوهري في البلاغة، أي المجازــ في الفصل الثالث.

ركزنا في المبحث الأول من الفصل الأول على المنطقــة التــي يتقاطع فيها التخييل والتداول، وهي منطقة الاحتمال. انطلاقا من أن البلاغة هي علم الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير أو الإقناع أو هما معا، إيهاما أو تصديقا. وقدمنا وجهتي نظر حديثتين متعارضتين في الموضوع: إحداهما ترجح الفصل بــين الشــعرية والخطابيــة، والثانية ترجح الوصل موسعة منطقة التقاطع بمــا يســمح بجعلهــا عاصمة لبلاغةٍ عامة. وقد دعمنا الاتجاه الثاني بالمناقشة مــن جهــة وبتقديم وجهة نظر البلاغة العربية من جهة ثانية.

وتتبعنا في المبحث الثاني منه تاريخ الحوار بين التخييل والتداول في البلاغتين العربية والغربية وما أفرزه من توجهات نحو التعمــيم والتخصيص. وهو تاريخ يشهد بوجود بلاغات خاصة، بقدر ما يؤكد النزوع الدائم إلى بلورة بلاغة عامة لكل الخطاب الاحتمالي التخييلي والتداولي. كما يبين كيف تتدخل النهضات العلمية في الجوار اللساني والمنطقي خاصة من أجل هيمنة بلاغات جزئية تدعي التعميم، ممــا دعاه جيرار جينيت البلاغات المعممة: بلاغة الشعر وبلاغة الحجاج. وهي في نظرنا بلاغات فرعية تفتقر إلى ما تقدمه لها البلاغة العامة. وتقوم بداخل هذه البلاغات الفرعية، بلاغات جزئيــة ملتبســة بــين التخييل والإقناع. وقد ضربنا مثالا للبلاغات الجزئية هــذه ببلاغــة السخرية وبلاغة السيرة الذاتية. وهذا هو موضوع الفصل الثاني.

لقد بذلنا في مبحث السخرية جهدا تنظيريا استمر سنوات، بل هو عصارة كتاب حالت الظروف دون إتمام شكليات إخراجه. حاولنا

إبراز الأبعاد المعرفية والحجاجية التي جعلت السخرية مبحثا فلسفيا حجاجيا أثيرا، من جهة، والأبعاد التي جعلتها مبحثا أدبيا تعبيريا أو أسلوبيا من جهة ثانية. وقد تعمدنا جر السخرية نحو الأدبية موسعين مفهوم الأدب تحاشيا للمعني الأخلاقي الديني والوجودي العدمي.

أما السيرة الذاتية فالذي أثار الانتباه في بنائها، وسمح بإلحاقها بهذا الكتاب هو تأرجحها بين التخييل الروائي و"التصديق" التاريخي. فقارئ السيرة الذاتية المثالية، أي الواقعة في مركز التقاطع بين التخييل والتأريخ، يظل في تنازع بين التاريخ والخيال. ومن الأكيد أنه حين يتيقن أنه أمام تخييل محض أو تاريخ محض سيغير برنامج تلقيه، وسيطالب بشروط أخرى في البناء: الانسجام الداخلي أو الخارجي أولا.

ولمزيد من الحفر في منطقة التقاطع تناولنا في الفصل الثالث الآلية البلاغية المركزية: المجاز. تناولنا المجاز في تأرجحه بين البعد المعرفي الإقناعي والبعد التخييلي الإبداعي. تتبعنا هذه القضية عبر مسار الفكر اللغوي والديني العربي في مرحلة تشكلهما، حيث لعب المجاز والتأويل المتعلق به دور الملـيِّن، وذلك بفضل طبيعته الاحتمالية، أي البلاغية.

وقد عملنا على تكميل الرؤية وفتح طرق التوسع في الموضوع بإضافة ملحقات وحواشٍ موسعة وإحالات كثيرة. فالكتاب، وإن بدا حريصا على تقديم معرفة، فهو أحرص على إثارة أسئلة من وجهات نظر متعددة بحثا عن محاورين يقوِّمون ويضيفون، في سبيل بناء نموذج بلاغي حي يتفاعل فيه القديم والجديد. وللملاءمة بين هذا التعدد وضيق المساحة المخصصة

لكل قضية عمدنا أحيانا إلى ترك وجهات نظر متعارضة تعبر عن نفسها دون بتر أو تكييف مخل، مكتفين بالتأطير اعتماداً على ذكاء القارئ في المقام الأول.

وسيصادف القارئ مجموعة من المصطلحات الجديدة التي لا مندوحة عنها للخروج من الخلط والاضطراب في بناء النسق البلاغي الذي نتوخاه. مثل لفظ الخطابية ترجمة لريطورية أرسطو، في مقابل الشعرية وقياسا عليها. والمستمَع، على وزن مجتمع، ترجمة للكلمة الجوهرية في التداول الحجاجي auditoire، بدل المقام. والصورة ترجمة لِ figure، في مقابل كلمة حجة ترجمة لِ argument، وغير ذلك مما عرَّفناه في مكان وروده، أو عبر سياقه. فالمرجو ألا يلتقط القارئ هذه المصطلحات المركزية بمنقار طائر جوال لا يغادر قبة سمائه. فالمسألة تتعلق بمحنة نسق لا بجولة ألفاظ. وقد اقتضى السياق أحيانا مقايضة بعض المصطلحات المنتمية لحقل واحد، إما لتأكيد خصوصية، مثل حلول الحجاج محل التداول في سياق بلاغة الإقناع الجديدة، وحلول كلمة بيان في نفس المحل في سياق الحديث مع الجاحظ. وسيلاحظ أن هناك كلمات تهتز، لم تستقر بعد على قرار، مثل أدب وإنشاء.

المهم أننا مازلنا نتعلم، والعاقبة للصابرين.

الفصل الأول

البلاغة في النظرية والتاريخ

المبحث الأول

تقاطع التخييل والتداول

توضيحات أولية

ربما لا تطرح كلمة بلاغة في السياق العربي إشكالاً في كونها علم الخطاب الاحتمالي بنوعيه التخييلي والتداولي، وذلك نتيجة الدمج الذي مارسه، في المرحلة الثانية من تاريخها، كل من عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي ثم السكاكي وحازم القرطاجني، وذلك بعد المحاولة التلفيقية التي قام بها العسكري تحت عنوان: الصناعتين. فبرغم ما أدت إليه هذه العملية من إقصاء واختزال أحيانا، ومن تحويل المركز أحيانا أخرى (من التخييل إلى التداول خاصة) فقد ظل شعار الوحدة البلاغية مرفوعاً، وسنعود لبيان ذلك.

أما في الثقافة الغربية فإن الكلمة المقابلة لكلمة "بلاغة" العربية. حاليا، أي ريطوريك (rhétorique, rhetoric)، تتردد بين ثلاثة مفاهيم كبرى:

1ـ المفهوم الأرسطي الذي يُخصِّصها لمجال الإقناع وآلياته، حيث تشتغل على النص الخطابي في المقامات الثلاثة المعروفة (المشاورة والمشاجرة والمفاضلة). وهي بهذا المفهوم تقابِل بويتيك (poétique,poetics) التي تُعنَى بالخطاب المحاكي المخيل أي الشعر حصراً. وهذا هو المفهوم الذي أعاد بيرلمان وآخرون صياغته في اتجاه بناء نموذج منطقي للإقناع.

2 ـ المفهوم الأدبي الذي يجعلها بحثا في صور الأسلوب، هذا المفهوم الذي استقر لها عبر تاريخ من الانكماش رسم بارت خطوطه العامة في محاضراته المشهورة عن تاريخ البلاغة القديمة. وقد أعيدت صياغة هذا الاتجاه حديثا باعتباره بلاغة عامة أحيانا، كما هو الحال في الدراسة المشهورة لجماعة مي، تحت عنوان: البلاغة العامة.

3 ـ المفهوم النسقي الذي يسعى لجعل البلاغة علما أعلى يشمل التخييل والحجاج معاً. أي يستوعب المفهومين الأولين من خلال المنطقة التي يتقاطعان فيها موسعا هذه المنطقة أقصى ما يمكنه التوسيع. فقد حدث خلال التاريخ أن تقلص البعد الفلسفي التداولي للبلاغة وتوسع البعد الأسلوبي حتى صار الموضوعَ الوحيد لها، فكانت نهضة البلاغة حديثا منصبة على استرجاع البعد المفقود في تجاذب بين المجال الأدبي (حيث يهيمن التخييل) والمجال الفلسفي المنطقي، واللساني(حيث يهيمن التداول).

وقد يفقد هذا المفهوم الثالث طابعه الإشكالي النسقي سعيا للدمج الكلي للبعدين التخييلي والتداولي فيشرف على حدود التلفيق، كما هو الحال في الكثير من النماذج المنتمية إلى السميائيات وعلم النص.

وقبل أن نخوض في الإشكالات التي يثيرها المفهوم العام النسقي للبلاغة ــ وهو الذي يهمنا هنا ــ نشير إلى أن المفاهيم المذكورة (لكلمة ريطوريك) كثيراً ما خرجت عن سياقها الغربي، أو أُخرجت منه، بفعل الترجمة إلى العربية بكلمة "بلاغة" دون تقييد، فأدى ذلك إلى الخلط والتشويش على القراء. ويقال نفس الشّيء عن ترجمة الريطورية الأرسطية بكلمة خطابة، على الإطلاق، في بعض الأعمال التي حاولت تلافي الخلط. ولذلك نقترح ترجمة الريطورية الأرسطية بكلمة "خطابية"، قياساً على كلمة "شعرية" التي بسطت سلطتها في مجال التخييل؛ موضوع الأولى الخطابة بمعناها العام، وموضوعُ الثانية الشعر بمعناه العام[1].

وتبعا لذلك نقترح كلمة صورة مقابلا لكلمة figure، وكلمة حجة مقابلا لكلمة argument باعتبارهما الآليتين الأساسيتين في التخييل (الشعري)، من جهة، والحجاج (الخطابي)، من جهة ثانية. وسنورد نموذجاً لفحص العلاقة بين الصورة والحجة ومدى التداخل بينهما.

وتراودني رغبة في إزاحة كلمة "إنشاء" قليلا عن المعنى الذي استقر لها في الكتب المتأخرة لتدل على كل خطاب يحمل جهداً تخييليا أو حجاجيا، أي الخطاب الذي فيه "صنعة" قصدية للتأثير والإقناع، الخطاب الذي يوجد بين البرهنة والاعتباط، كما سيعبر

---

[1] ــ تلافيا للخلط استعملنا عبارة: بلاغة الخطاب الإقناعي، عنوانا لأول كتاب صدر لنا في الموضوع، في منتصف الثمانينيا. هو كتاب: في بلاغة الخطاب الإقناعي. وقد بدا لنا اليوم أن الأجدى اصطلاحا، والمناسب دلالة، استعمال كلمة واحدة هي: الخطابية.

بول ريكور لاحقــا.

ولعل القارئ يلتقي لأول مرة بكلمة مُستمَع، وقد دأبـــتُ علـــى استعمالها مقابلا لكلمة auditoire، وهي تعنـــي المقــام الخطـــابي بمكوناته الثقافية والزمانية والمكانية. فبدون التفـــاهم حـــول هـــذه المصطلحات سيتعذر التخاطب في هذا الموضوع.

من المفارقات التي قد تثير المتتبـــع لحركـــة تجديـــد البلاغـــة وتشميلها العودةُ إلى خطابية أرسطو (أي الريطوريك) لتكون عنواناً للبلاغة العامة، والحال أن أرسطو هو أول من شطر علم الخطـــاب الإنشائي إلى شعرية وخطابية (أو بويتيـــك وريطوريـــك)، وذلـــك عوضاً عن كلمة شعرية poiesis التي تقتسِم، في أحـــد تصـــنيفاته، المجالَ المعرفي مع العلوم النظرية والتطبيقية. فالشعرية تعني، فـــي هذا السياق العلمـــي التصـــنيفي، الإنتـــاج[1](La production)، أو الإنشاء حسب المفهوم الذي اقترحناه آنفا.

ويرجع ذلك، في نظري، إلى كون خطابيته قد تضمنت عناصر حجاجية وأسلوبية قابلة للتنمية والتوسيع، كما أن أجناسها الثلاثة قابلة لاحتواء أصناف من الخطاب الاحتمالي المؤثر، بخلاف ما أنجز من شعريته التي وقفت عند المحاكاة عن طريق الحكاية ممثلة على الخشبة، أي عند جنس واحد من الشعر. يضاف إلى ذلك بروز البعد التداولي في الشعر الكلاسيكي.

---

[1] ـ انظر O. Hamelin. Le système d 'Aristote. P 82 وقد جاء فيه: "ميـــز أرسطو، كما نعلم، ثلاثة أصناف (أو مراتب classe) من العلوم: علوم نظرية، وعلوم تطبيقية وعلوم شعرية" (ص82). وقد أشار إلى أن رافيسو Ravaisson، وهو أحـــد قراء أرسطو، رجح إلحاق الخطابية والجدل بالعلوم الشعرية.

بول ريكور لاحقـــا.

ولعل القارئ يلتقي لأول مرة بكلمة مُستمَع، وقد دأبـــتُ علـــى استعمالها مقابلا لكلمة auditoire، وهي تعنـــي المقـــام الخطـــابي بمكوناته الثقافية والزمانية والمكانية. فبدون التفـــاهم حـــول هـــذه المصطلحات سيتعذر التخاطب في هذا الموضوع.

من المفارقات التي قد تثير المتتبـــع لحركـــة تجديـــد البلاغـــة وتشميلها العودةُ إلى خطابية أرسطو (أي الريطوريك) لتكون عنواناً للبلاغة العامة، والحال أن أرسطو هو أول من شطر علم الخطـــاب الإنشائي إلى شعرية وخطابية (أو بويتيـــك وريطوريـــك)، وذلـــك عوضاً عن كلمة شعرية poiesis التي تقتسِم، في أحـــد تصـــنيفاته، المجالَ المعرفي مع العلوم النظرية والتطبيقية. فالشعرية تعني، فـــي هذا السياق العلمـــي التصـــنيفي، الإنتـــاج[1](La production)، أو الإنشاء حسب المفهوم الذي اقترحناه آنفا.

ويرجع ذلك، في نظري، إلى كون خطابيته قد تضمنت عناصر حجاجية وأسلوبية قابلة للتنمية والتوسيع، كما أن أجناسها الثلاثة قابلة لاحتواء أصناف من الخطاب الاحتمالي المؤثر، بخلاف ما أنجز من شعريته التي وقفت عند المحاكاة عن طريق الحكاية ممثلة على الخشبة، أي عند جنس واحد من الشعر. يضاف إلى ذلك بروز البعد التداولي في الشعر الكلاسيكي.

---

[1] ـ انظر O. Hamelin. Le système d ‘Aristote. P 82 وقد جاء فيه: "ميـــز أرسطو، كما نعلم، ثلاثة أصناف (أو مراتب classe) من العلوم: علوم نظرية، وعلوم تطبيقية وعلوم شعرية" (ص82). وقد أشار إلى أن رافيسو Ravaisson، وهو أحـــد قراء أرسطو، رجح إلحاق الخطابية والجدل بالعلوم الشعرية.

أساس النسق البلاغي

الحديث عن علمٍ للتخييل والتداول باعتبارهما خطابين يتجهان نحو قطبين متباعدين يقتضي بيان العنصر الجوهري الذي يجمعهما، ومدى الإنتاجية الإضافية المترتبة عن الجمع، فضلا عن الحاجة إلى ضبط الحدود مع الجوار المعرفي (المنطق والفلسفة واللسانيات).

لا يختلف المدافعون عن النسق البلاغي العام مع المرتابين في إمكانية قيامه في أن التخييل والتداول (أو الحجاج بشكل أدق) يلتقيان في أنهما خطابان قائمان على الاحتمال؛ الاحتمال توهيماً أو ترجيحاً، التوهيم في التخييل والترجيح في التداول الحجاجي، فحتى تفريق أرسطو لا يَعدُو جهةَ الاحتمال وجودا وعدماً: فخطاب الشاعر "كذب" محتمل الصدق، وكلام الخطيب صدق محتمل الكذب. ومع ذلك فمن الدارسين من رجح الخصوصيات النوعية لكل جنس ففصل، ومنهم من رأى أن منطقة الاتصال واسعة بشكل يجعلها كافية لقيام علم عام للشعرية والخطابية هو علم البلاغة.

الفصل بين الشعرية والخطابية

في سياق الفصل بين الخطابية والشعرية فحص بول ريكور بعمق عناصر الالتقاء وعناصر الافتراق بين الشعرية والخطابية، في مقال مركز تحت عنوان: الخطابية، الشعرية، التأويلية. وهو مقال يتيح لنا عرضُه ومناقشتُه أمرين: أولهما تبين عناصر التداخل وتدعيمها بمعطيات أخرى من المجال العربي، كما سيرد في آخر هذا الاستعراض مع حازم القرطاجني، والثاني مناقشة

المستندات المعتمدة في الاحتجاج لعدم إمكان قيام بلاغة عامة.

رجع الباحث بالبلاغة إلى مهدها الغربي عند اليونان باحثا عن نواة الشعرية والخطابية. فلاحظ أن نواة الخطابية في أجناسها الثلاثة هي فض نزاع. لا يُستثنى من ذلك حتى الجنس المحفلي (المفاضلة). إذ يتم الحسم عن طريق معاقلة توجد في منتصف الطريق بين الاضطرار البرهاني والاعتباطية، أي داخل الخطاب الإنشائي كما أشرنا. "ففي منتصف الطريق بين الخطاب البرهاني والعنف المستتر وراء الخطاب الإغوائي الخالص يوجد معقول مناسب للمقامات الخطابية عند أرسطو"[1]. والأساس في هذا الخطاب هو الحوار؛ فالحوار هو مدخل نظرية الحجاج الخطابي لغزوِ مجال العقل التطبيقي حيث يقتضي اختيارُ الأحسن اللجوءَ إلى المتداول, سواء تعلق الأمر بالأخلاق أو القانون أو السياسة. وقد يصل انتشار البلاغة إلى مداه فتدعي تغطية المجال الفلسفي، أو حيزا واسعا منه، كما هو الحال عند بيرلمان.

غير أن هذا الطموح يصطدم بأمر جوهري في الخطابية الأرسطية وبلاغة الحجاج عامة وهو الاحتكام إلى المُستمعات (auditoires)، إذ يظل هدف الحجاج هو الإقناع، أي الحصول على موافقة المستمع ودفعه للفعل، فالخطابية هي فن الخطاب الفاعل. أضف إلى ذلك أن اعتبار حال المستَمع في بناء الخطاب يطرح مدى صلابة المنطلقات الحجاجية، "فالتوجه نحو مستَمع يستتبع انطلاق الخطيب من الأفكار المقبولة التي يتقاسمها معه".

والنتيجة أن على الخطيب أن يتلاءم مع المستمع قبل أن يسحبه

---

1 – "Rhétorique- poétique- herméneutique”. p.144.

نحو قضيته، في حين أن المتوقع من الفيلسوف أن يتعامل، باعتراف بيرلمان نفسه، مع مستَمع كوني، فهو صاحب أطروحات لا قضايا.

وتلتقي الشعرية مع الخطابية في كونها، هي الأخرى تعالج إنتاجا لنصوص نواتها الاحتمال، فـ"إذا لم نقف ــ حسب عبارة ريكورــ عند اعتبار الوزن والإيقاع فارقا وحده بين الخطابية والشعرية فسيكون من الصعب التفريق بين المبحثين"، ذلك أن poiesis تعني، هي الأخرى، عند أرسطو إنتاج الخطاب؛ فهل الخطابية شيء آخر غير تركيب الخطاب، أي أنها هي الأخرى بويزيس poiesis".

أضف إلى ذلك أن أرسطو قد صرح بصدد الحديث عن الانسجام في بناء حبكة القصيدة (التراجيدية والكوميدية والملحمية) بضرورة الاستجابة لما هو محتمل الوقوع، أو ما هو ضروريه. بل ألم يقل، أكثر من ذلك، بأن هذا الاحتمال أو الضرورة هو ما يسمح للشعر بأن يكون ذا طابع كوني، وبذلك يظهر أكثر فلسفية وأسمى من التاريخ. "لاشك، إذن، بأن الشعري والخطابي يتقاطعان في منطقة(région) المحتمل". (ص147)

وبرغم اعتراف الباحث بوجود منطقة تقاطع واسعة؛ تستحق لفظَ région ذا الدلالة الجغرافية القوية، فإن ذلك لا يكفي، في نظره، لجعل هذا الإقليم المشترك عاصمة فيدرالية للشعرية والخطابية؛ مع كل ما تضمنه هذه الفدرالية من حرية في معالجة خصوصيات الطرفين. ويعلل هذا الرفض باختلاف المبحثين في المنطلق والهدف، يقول: "غير أن تقاطعهما يعني مجيئهما من

مكانين مختلفين، وتوجههما نحو هدفين مختلفين"[1].

فالشاعر هو صانع حبكات وحكايات وليس صانع كلمات وجمل فحسب، وهذا ما يشهد به في نظره مهد الشعر الذي عرف الملحمة والتراجيديا والكوميديا، وهو المهد الوحيد الذي يسمح بالمقابلة بين الشعرية والخطابية. يقول: "الفعل الشعري هو خلق حكايات ـ حبكة، والفعل الخطابي هو تقديم حجج". من الأكيد أن هناك خطابة في الشعر وشعراً في الخطابة، غير أن الأمر ليس بنفس القوة في الحالتين؛ فالشاعر لا يُحاجج بمعنى الكلمة، حتى وإن كانت شخصياته تحاجج؛ فالحجاج عنده يساهم في حدود تنمية الحبكة، والخطيب لا يخلق حبكاً للحكاية حتى وإن ضمن خطابه عنصراً سردياً".

إن نواة الشعرية تتبلور في العلاقة بين كلمات مفاتيح هي: الإنتاج (poiesis) والحكي (muthos) والمحاكاة (mimesis) والحبكة (intrigue)، وبهذا يعارض نواة الخطابية التي هي الحجاج.

أما من حيث الهدف والوظيفة فإن الشعر يستهدف التطهير في حين تستهدف الخطابة الإقناع، الخطابة حمالة أيديولوجيا والشعر حمال إيطوبيا (الحلم والوهم).

وعليه فليس من الممكن، في نظره، قيام علم يستوعب الشعرية والخطابية (بل والتأويلية أيضا). فالملائم إذن هو أن "تتحدث كل واحدة باسمها الخاص؛ فتختص الخطابية بفن الحجاج الهادف لإقناع

---

1 ـ نفسه " Rhétorique- poétique- herméneutique". p.148

المستمَع بكون رأي ما مقدما على منازعه، وتختص الشعرية بفن بناء الحُبَك مستهدفة توسيعَ الخيالِ الفردي والجماعي.." (ص155).

تعليــق

هذا التحليل الحجاجي الهــادف إلى الفصــل بين الشعريــة والخطابية قابل للنقاش من عدة وجوه وزوايا:

1 ــ اعتبر الباحث تقسيم أرسطو مهدا، ومهداً واحداً للنشأة المزدوجة للبلاغة. والواقع أن هناك مهدا أخر مُسعفاً، على الأقل، وهو مهد البلاغة العربية التي سنعرض لها، وقد عرفت نشــأة شبيهة دون أن تكون نواة الشعر فيها مماثلة لما عند أرسطو. أضف إلى ذلك أن أرسطو ليس المهد الأول للبلاغة اليونانية، بل هو الذي شطرها بعد أن كان فنُّ القولِ واحداً مشاعاً بين الفلاسفة والخطباء والشعراء.

2 ــ معروف عند القدماء والمحدثين أن ما وصلنا من شعرية أرسطو لا يمثل تصوره في مشروعه، فأحرى أن يمثل الشعر في عصره كاملاً، فكتاب أرسطو مبتور كما هو معلوم. وأهم غائب فيه الشعر الغنائي، ولو حضر لكان الحديث عن الحبكة والحكاية محل نقاش، فنواة الشعر قابلة للمراجعة من خلال قراءة تاريخية موسعة. وقد انتبه البلاغيون والفلاسفة العرب إلى غياب المتن العربي أو ما يماثله عن تصور أرسطو، ولو حضر لديه لأضاف فصولا إلى كتابه[1].

---

[1] ــ قال حازم في منهاج البلغاء (ص 68): "ولو وجد الحكيم أرسطو في شــعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثــرة الحكــم والأمثــال والاســتدلالات

3 ـ يبدو أن هذا التوجه تأثر بالنزعة الطليعية الخاضعة للتصورات الأيديولوجية للأدب، أو هو، على الأقل، يخدمها. وقد بين ميشيل بوفور كيف وقفتْ هذه النزعة عقبة دون فهمنا للعلاقات التي استمرت بين الخطابة والنص الإنشائي زمنا طويلا. "ذلك أن مجيئ الأدب في الغرب الذي نتفق ـ حسب نص عبارته ـ على أنه كان في حوالي القرن الثامن عشر صادف تردي المؤسسة الخطابية الموروثة عن القدماء وتهميشها"[1].

4ـ الدلالة التاريخية للبحث الحديث عن علم شامل للخطاب تحت مسميات مختلفة منها: علم النص، الذي صرح فان ديك بأنه الوريث الشرعي للبلاغة[2]، ومنها سميائيات النص وسميائيات النص الأدبي. ومأخذنا الوحيد على هذه المحاولات التعميمية الدالة على وجود موضوع لبلاغة عامة هو انطلاقها من مجالات معرفية خارجية (اللسانيات وعلم العلامات خاصة)، وارتهانها بنسق مصطلحاتها. ونتيجةً لذلك فإنها لم تقدم بديلا ملائما للموضوع يؤدي بالبلاغيين إلى الزهد في خدمات هذا العلم العتيق: البلاغة[3].

واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام... لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية".

1 ـ Michel Beaufour. “Rhétorique et littérature". P.159

2 ـ انظر "النص بنياته ووظائفه". ترجمة محمد العمري. ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء/بيروت.

3 ـ ذلك أن الالتزامات الخارجية لهذه المباحث، مع مصادر انطلاقها تؤدي بالضرورة إلى غياب السؤال الذي تجيب عنه البلاغة، وهو التداخل والتخارج بين التخييل والتداول، ففي إطار هذا السؤال تتحدد الهويات وتبرز الوظائف.

5 ـ الصفاء الحجاجي أو التخييلي قطبان افتراضيان، ربما أمكن رصدهما في المهد والنواة، وفي الممارسات القطبية الطليعية أو التجريبية، ولكنهما لا يغطيان مساحة تضاهي مساحى التداخل. أضف إلى ذلك المشروعية التاريخية التي تحدث عنها هنريت بليت في البلاغة والأسلوبية، وسنعرض لها في المبحث الثاني من هذا الفصل.

الوصل بين الشعرية والخطابية: البلاغة العامة

بذل بلاغيون محدثون كبار جهداً فلسفيا ومخبريا، إن صح التعبير، في بيان مدى صلابة الأساس العلمي لقيام بلاغة عامة. البلاغة باعتبارها "علماً كليا" يستوعب ثمار علوم اللسان وعلوم الإنسان. وفي هذا الإطار يرى ميشيل ماير أن بناء بلاغة كلية يتطلب الخروج من المقابلة القضوية بين الوجود واللا وجود التي بني عليها تفريق أرسطو بين الشعرية والخطابية، حيث: الشعر "لا وجود يحتمل الوجود" والخطابة "وجود يحتمل اللا وجود"[1]. أو بعبارة أقرب إلى المصطلحات المستعملة في القراءة العربية لأرسطو: الشعر كذب يحتمل الصدق، والخطابة صدق يحتمل الكذب، فبدل هذا التقابل القضوي الوجودي يمكن تحقيق وحدة البلاغة باعتماد التفاعل القائم على الإشكال والمساءلة.

وقد توجهت جهود بعض الباحثين إلى المنطقة المشتركة قصد توسيعها، وتهييئها لتكون موضوعا للبلاغة العامة. واستعمل بعضهم في التعبير عن هذه المنطقة نفس الكلمة التي استعملها ريكــور فـــي

---

[1] – Michel Meyer. "Conclusion: ya-t-il un fondement possible à l'unite de la rhétorique?". P.255. .

سياق الفصل وهي région، كما نجد عند اوليفيـــي روبـــول Olivier Reboul في كتابه البلاغة(la rhétorique). حيث قال:

"سنتبني نحن حلا ثالثا؛ لن نبحث عن جوهر البلاغـــة لا فـــي الأسلوب ولا في الحجاج، بل في المنطقة région التي يتقاطعـــان فيها بالتحديد. بعبارة أخرى، ينتمي إلى البلاغة بالنسبة إلينا كـــل خطاب يجمع بين الحجاج والأسلوب، كل خطـــاب تحضـــر فيـــه الوظائف الثلاث: المتعة والتعليم والإثارة مجتمعة متعاضدة؛ كـــل خطاب يقنع بالمتعة والإثارة مدعمتين بالحجاج"[1].

وقد اعتمدت عملية التوسيع إجرائين متكاملين: أولهما، النحت من الجوار المنطقي واللساني، كما فعل في مقال بعنوان: هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي[2]. والثـــاني، التقريـــب بـــين قطبـــي الاحتمال (الصدق والكذب) من خـــلال فحـــص طبيعـــة الآليـــات الجوهرية الخاصة بكـــل منهما، أو المعتبـــرة كذلك وهي: الصور (figures) والحجج (arguments) حيث صار من الشائع الحـــديث عن بلاغة الصورة (أو الصور) وبلاغة الحجاج.

سنعرض هنا التفاصيل الحجاجية لمقاله الصورة والحجة[3] La figure et L' argument، وهو مقال يكشف مدى الطموح الذي يحذو البلاغة الجديدة لاسترجاع أطرافها المفقودة، والتقريب بين مكونيها، حتى وإن بدت جاذبية الحجاج أقوى عند الباحث.

---

1 ـ الخيارات الآخران المشار إليهما هما: بلاغة الحجاج عند بيرلمان وبلاغـــة الأسلوب عند جماعة مي. وسنتطرق إليهما في المبحث الثاني.

2 ـ Olivier Reboul.. "la figure et l'argument".pp 175-187

3 ـ Olivier Reboul.. "la figure et l'argument".pp 175-187

تبدأ المقالة بهذا السؤال: "هل يمكن أن تكون الصورة حجة، أو على الأقل عنصراً حجاجيا؟"

وللجواب يقترح التعريف التالي للصورة: "الصورة هي، على العموم، إجراء أسلوبي، أي طريقة في التعبير حرة ومقننة". والمقصود بكون الصورة حرة لجوء المتحدث إليها بمحض اختياره[1]، بحيث يمكنه تعويضها بغيرها. والمقصود بكونها مقننة انتسابُ كل صورة إلى نسق أو بنية معروفة يمكن نقلُها من محتوى إلى آخر مثل الاستعارة والكناية.

ورغبة في استقصاء الموضوع يقترح تقسيم الصور إلى ثلاثة أنواع: صور الكلمات، وصور المعنى، وصور التركيب. (وعنده قسم رابع في كتاب البلاغة la rhétorique : صور الفكر). فصور الكلمات تبدو خاصة بالقول الشعري والهزلي ولكنها تلعب، مع ذلك، دوراً حجاجيا. في حين تبدو صور المعنى أو المجازات أكثر ملاءة وقربا من تقنين الحجاج، مثل الاستعارة والكناية والمبالغة، فهي باستعمالها معنى غير معتاد تثير أزمة داخل الخطاب (ص177). وقد حظيت الاستعارة عنده بعناية خاصة، وكذلك حالها في أعمال كل التداوليين مناطقة ولسانيين [2]. وينتهي من تحليل

---

[1] ـ ما دام الحديث هنا عن الصورة بصفة عامة شعريةً وخطابيةً.. فيمكن الاعتـراض بأن الصورة قد تكون اضطرارية في التخييل الشعري، إذ لا يكون هناك غير احتمـال واحد، وإلا صرنا أمام نص آخر. ولهذا كان بيرلمان دقيقاً حين استبعد نظرية ريتشاردز التفاعلية، كما سترد الإحالة عليـه.

[2] ـ أحيل هنا على بيرونضوني Alain Berrendonner الذي خصص مبحثين مفصلين لكل من السخرية والاستعارة في كتابـه Elément de pragmatique linguistique. Minuit. Paris. 1982.

عينات من الأنواع الثلاثة إلى أن الصور تلعب دورين؛ خارجي وداخلي، يتمثل دورها الخارجي في تسهيل عملية الحجاج، فهي تشد الانتباه من خلال خرق المعتاد، فتطبع الذكرى في الذهن، كما أنها تلائمُ بين الأفكارِ والمستمَع، أي تسهل المعاقلة. أما دورها الداخلي فيتجلى في دخولها، هي نفسها، في صلب الحجاج، كما هو حال الجناس، حيث يوهم تجانس الألفاظ تجانس المعاني[1].

والوظيفتان الخارجية (المساعدة) والداخلية (الفاعلة) متلازمتان؛ فخصوصية البلاغة تكمن في عدم التمييز بين الإحساس والموافقة، أو التسليم[2]، وبذلك تكون الصورة البلاغية أقوى من الحجة التي تقوم بتكثيفها.

وينتهي هذا التتبع للوظائف الحجاجية للصور إلى قلب اتجاه السؤال والنظر من الزاوية الأخرى؛ فيتساءل الباحث عما إذا لم يكن من الممكن القول بأن الحجة هي نفسها مجرد صورة كُلاً أو بعضاً (؟) يقتضي الجواب عن هذا السؤال في نظره بيان ما يميز الحجاج عن البرهنة المنطقية حيث يمكن رصد أربعة ملامح تجعل الحجة احتمالية كما هو الشأن بالنسبة الصورة:

1ـ ارتباط الحجاج بمستَمع معين خاص أو متخصص، فالمستمع الخاص مثل الشباب واليسار والفلاحين، والمتخصص مثل المحكمة والأطباء..الخ "ومن ثم فإن المقدمات الحجاجية لا

1ـ من أمثلة ذلك ربط عبد اللطيف جبرو بين اسم المناضل الاتحادي محمد الفقيه البصري، و وزير الداخلية المغربي السيئ الذكر إدريس البصري. انظر تحليل ذلك في كتابنا: دائرة الحوار.

2ـ "La figure et l'argumentation.". P 184. في المرجع المذكور أعلاه.

تكون بديهية منطقية، ولا وقائعَ مبرهناً عليها، بل هي قضايا مقبولة من طرف المستمَع المستهدف، ولذلك فإن مبدأ الموضوعية يُخلي المكان للمتوافق عليه...(ص184)

إن نجاعة الخطاب ترتبط بمدى الاستناد* إلى هذا التوافق، ومدى التلاؤم مع مستوى المستمع والاستجابة لتطلعاته.

2 ـــ استعمال اللغة الطبيعية في الحجاج ، وهي لغة ألفاظها ملتبسة أو متعددةُ الدلالات متراوحة بين الحقيقة والمجاز، وهذا يطبعها بالاحتمال.

3 ـــ مسار الحجاج لا يأخذ طريق الصرامة البرهانية، إذا أخذها، إلا في اتجاه السلب: أي إثبات ما ليس ممكنا لا ما هو ممكن، (فيمكن أن نثبت أن قانوناً ما لا يوافق الدستور، ولكننا لا نستطيع أن نثبت أنه نافع يقيناً، ويمكن أن نثبت أن دواء لا يعالج بعض الناس،·ولكننا لا نثبت أنه يعالج كل الناس).

وهذا الملمح يبدو لي محل جدل: فالقول بأنه لا يسير في اتجاه الصرامة البرهانية هو الدعوى المراد البرهنة عليها، ولا يمكن أن تكون الدعوى حجة على نفسها، والقول بإمكان إثبات السلب وتعذر إثبات الإيجاب غير واضح.

4 ـــ كون الحجاج سجالاً، فهو يعارض على الدوام ـــ ولو ضمنيا ـــ حجة ما قابلة للتفنيد: حجة اليسار ضد حجة اليمين مثلا..الخ (ص186). غير أن السجال لا يعني القطيعة والتحارب، فما دمنا نتحدث فلن نقتتل، كما لا يعني الشك وتساوي الحجج أو

ملاءمتها كلها برغم التعارض (لكلٍ أن يقول ما يريد)، بل إن الطابع السجالي يقتضي الترجيح. وفي هذه الأحوال تكون الاستعارة، مثلا، أنسب للرد على استعارة أخرى، وتكون السخرية دعوة إلى العودة إلى الحوار الإيجابي. وبذلك تكون الصورة حجة، كما "أن الحجة تصبح صورة حين تتعذر ترجمتها أو شرحها، حين يتعذر التعبير عنها بطريقة أخرى دون إضعافها". (ص186). إن الحدود بين الصورة والحجة غير مرسومة بوضوح.

ينتهي الباحث من هذه المقدمات إلى الجواب عن الأسئلة التي طرحها في البداية: " نعم، الصورة تسهل الحجاج، نعم، إنها تشارك هي نفسها في الحجاج، وتكاد الوظيفتان تكونان متلازمتين على الدوام، وهذا التلازم هو في العمق جوهر البلاغة". (ص186)

وبذلك فقد تكون الحجة هي نفسها صورة يسري عليها ما يسري على الصور من انعدام الدقة، ومن التذاوت (تفاعل الذوات)، والسجـــال[1].

تعليق:

لابد من التنبيه إلى أن منظري الحجاج والمنقبين عن المشترك بين التخييل والتداول انطلاقا منه متأثرون بالمتن الإنشائي القديم (الشعر الكلاسيكي بالتحديد). وهو متن ذو طابع خطابي؛ ينطلق

1ــ ومع هذه المنازعة في منطقية الحجاج وموضوعيته فإن الباحث يتمنى لـــه أن يغتنم أي فرصة تتيح له حظا من الموضوعية، رغم ندرة هذه الفـــرص فـــي مجال "أفعال الحياة" كما قال ديكارت، ففي هذا المجال تبقى الهيمنة للمحتمل الذي لا ينفع معه إلا الحوار. (نفسه 186-187).

من وجود معنى تتوارد عليه الصور اللفظية فتتناوب الدلالات، كما عبر السكاكي في تعريف علم البيان.

وقد انتبه بيرلمان وأولبريشت تيتيكا إلى ذلك وحسماه في سياق الحديث عن الاستعارة، وذلك حين استبعدا التوجه التفاعلي في تفسير عمل الاستعارة، كما دافع عنه ريتشاردز Richards في كتابه فلسفة البلاغة. ولم يفت المؤلين أن يذكرا هناك بأنهما يتبنيان مفهوم المشابهة كما بسطته البلاغة القديمة؛ الأرسطية على وجه التحديد[1].

غير أن النظرة الشمولية للمجال البلاغي مطالبة أيضا بتفحص الموضوع من موقع التخييل، أي من الموقع المقابل للذي نظر منه منظرو الحجاج. وفي هذه الحال لن يكون هناك مبرر لرفض التوجه التفاعلي عند ريتشاردز بل سيكون من المفيد تأصيله بالرجوع إلى ملاحظات عميقة سطرها البلاغيون القدماء أنفسهم تتجاوز المعنى الوضعي المعبر عنه بصورة من الصور البلاغية إلى المعنى المبني في النفس، والمعنى الذي هو الصورة نفسها، حيث يتعذر بناء معنى معدول عنه، كما عبر الجرجاني وهوينتقل من "النقل" إلى "الادعاء". ولعل حديث البلاغيين العرب عن وظائف المشابهة (التمثيلية والاستعارية) خير ما يوضح ذلك. فالتشبيه عندهم قد يكون للبيان وقد يكون للتخييل، وقد يعبر عن تفاعلهما، والحالة الثالثة أوسع مساحة، وأبسط هيمنة، وهي مصدر الكلاسيكيات الكبرى. و سيكون من الملائم منهاجيا أيضا الاستشهاد بما وصلت التجارب الطليعية في العصر الحديث من اعتماد الصورة بدل المعنى، بل والحديث عن اللامعنى..الخ، وبذلك

---

1 ـ انظر مزيد بيان في Traité de l’argumentation..p.535.

يبقى قطب التخييل قائم الذات.

التخييل والتداول في مسار البلاغة العربية[1].

من البديهي أن أول تفكير في اللغة كان تفكيرا بلاغيا؛ فقد ظهرت الملاحظات الأسلوبية قبل ظهور العروض والنحو والمنطق، كما روي من تاريخ تلقي الشعر العربي في الجاهلية وصدر الإسلام، أي قبل ظهور المصطلح البلاغي كنسق لعلم. وهذه حقيقة استنبطها البلاغيون الغربيون أيضا من تاريخ بلاغتهم، كما سيأتي في المبحث الثاني من هذا الفصل. وكان من مظاهر هذا التفكير ربطُ الشعر بالعوالم غير العادية؛ بالجن والشياطين، والتنبيهُ إلى العيوب الإيقاعية والحجاجية فيه[2]. كانت هذه الملاحظات هي المصدر الأول للبلاغة العربية حيث جمعت لاحقاً تحت اسم البديع ومحاسن الكلام (ابن المعتز)، وقد تطور هذا المسار من خلال الخصومات حول ما هو بديع وما ليس كذلك.

أما المسار الثاني فكان لاحقًا بالأول حيث ارتبط بتقعيد اللغة من جهة وبيان الانسجام الخطابي للنص القرآني وما أثير حول ذلك من إشكالات اقتضى التحاور حولها الاستعانة بالمنطق اليوناني والبلاغة

---

1 ــ نرسم هنا الخطوط العامة الضرورية لانسجام هذا المدخل، وسيأتي مزيد بيان في المبحث الثاني

2ــ من أشهر ذلك تنبيه أهل المدينة النابغةَ الذبياني إلى ما في شعره من كسر موسيقي، عن طريق الغناء، ومنه تنبيه النابغة نفسه حسانَ ابن ثابت إلى عدم مناسبة الصيغة الصرفية (جفنات) للمعنى الذي يود العبير عنه، وهو الكثرة. للتوسع في هذا الموضوع انظر الفصل الأول (من الباب الأول) من كتابنا: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها.

الأرسطية. ومفاتيح هذا الموضوع "غريب القرآن" و "مجازاته" و"الكلام" حول الذات والصفات حيث يتداخل عالم المطلق (الله) وعالم النسبي (الإنسان): جعل ما لله للإنسان أو جعل ما للإنسان لله (؟).

ففي هذا السياق الفكري اللغوي المنطقي ظهر الطموح إلى صياغة نظرية عامة للفهم والإفهام أو للبيان والتبيين، وهذا هو المصدر الثاني الكبير للبلاغة العربية، الذي ظهر الجاحظ رائدا فيه، وهو الذي انتبه إلى أن اللغوي لا يستطيع مهما أوتي من معرفة أن يحاجج في مجال الإقناع حول المسائل الدينية ما لم يستعن بعلم الكلام، وعلم الكلام هو علم الحجاج العقلي في المجال الديني، وهو مركز التأويل القادر على ردم الهوة بين مستويات الخطاب في الحقيقة والمجاز. وكان من ثمار هذا التوجه ظهور علم المناظرة والجدل[1].

فللبلاغة العربية، إذن، مهدان كبيران أنتجا مسارين كبيرين: مسار البديع يغذيه الشعر، ومسار البيان تغذيه الخطابة. ونظراً للتداخل الكبير بين الشعر والخطابة في التراث العربي، فقد ظل المساران متداخلين وملتبسين رغم الجهود الكبيرة النيرة التي ساهم بها الفلاسفة وهم يقرؤون بلاغة أرسطو وشعريته. ومن العوامل الملموسة التي عقدت المهمة النظرية في هذا المجال البحث عن بلاغة القرآن من خلال الشعر العربي، ذلك السراب الذي جرى خلفه الأشاعرة وتخلص منه بعض المعتزلة بالقول بالصرفة.

والنموذج الأمثل للاضطراب في هذا المضمار المسيرة الطويلة

---

[1] ـ المرجع السابق. الفصول 4، 3، 2

لعبد القاهر الجرجاني بحثا عن الخصيصة البلاغية من خلال الشعر والقرآن في آن، فقد أدى به الأمر منذ المنطلق إلى اختزال البلاغة في التحويل الدلالي القائم على الإلحاق والإبدال عن طريق المشابهة والمجاز مستعينا بالقراءة العربية لنظرية المحاكاة الأرسطية[1]. غير أن استحضار النص القرآني جُعله يقلص التخييل إلى درجة تفقده معناه المولد لكل الصور، خلافَ ما عليه حال المحاكاة التي جاء منها، بل جعله يستأنف المسيرة في كتاب الدلائل من منطلق مغاير هو منطلق النحو (النظم)، ويحيل كل ما اعتبره "أسرار بلاغة" إلى عنصر مُساعد أو مشارك في أقصى الأحوال.

لقد انتقل الجرجاني من الغرابة الشعرية (أي من التخييل) إلى المناسبة المقامية أو السياقية (أي إلى تداولية لسانية) كما بينا بتفصيل في كتاب البلاغة العربية[2].

وتنبه قراؤُه إلى نهاية هذه المسيرة الاستكشافية فقلبوا ترتيب الأسبقيات، كما فعل السكاكي حيث جعل مركز البلاغة في التراكيب والمقاصد (علم المعاني) وامتدادها في التحويلات الدلالية (علم البيان)، وجعل ما أقصاه الجرجاني (الأصوات) أو أهمله (المقابلات الدلالية..الخ) في هامش البلاغة (علم البديع). ومع ذلك ظل المسار البديعي يراكم الصور في غير نسق (تحرير التجبير) أو في نسق غير دال (المنزع البديع). فتكون لدينا ما عرف في البلاغة الغربية ببلاغة الصور. وفي غياب النظر الفلسفي المنطقي انزوى علم المعاني، أو البعد التداولي في هامش النحو وهيمنت

1ــ المرجع السابق. الفصل5 من الباب الأول. والقسم الثاني منه.

2ــ نفسه. الفصل الأول من القسم الثاني.

عليه مصطلحاته ومفاهيمه.

لقد بذل الفلاسفة العرب، في إطار قراءتهم لعمل أرسطو في الشعر والخطابة جهداً محموداً لبيان الخصوصية الشعرية (التخييل) والخصوصية الخطابية (التصديق)، وما بينهما من التداخل والتخارج، غير أن هيمنة الخلفيات الدينية وتراجع الحضارة الإسلامية حالا دون استثمار هذا التراث في مجال البلاغة تنظيرا وتطبيقا. ولعل المحاولة التنظيرية الوحيدة الجادة في هذا المجال هي التي بذلها حازم القرطاجني. غير أن محاولته ظلت في حاجة إلى كثير من التهذيب والتكميل والتمثيل، الشيء الذي لم يكن ممكنا في ذلك المسار الحضاري المتردي.

وسنكتفي في هذه المناسبة بإيراد فقرات دالة من نص طويل متماسك مضمونا وتركيبا بين فيه المؤلف منطقة تقاطع الشعر والخطابة باعتبارهما بعدين بلاغيين متداخلين تداخل التخييل والإقناع، قال:

"لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع ... وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده ... وكانت عُلقة جل أغراض الناس وآرائهم بالأشياء التي اشترك الخاصة والجمهور في اعتقادهم أنها خير أو شر... وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان..فأما بالنظر إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة وبين ما شاركوهم فيه، ولا

ميزة بين ما اشتدت علقته بالأغراض المألوفة وبين ما ليس له عُلقة، إذا كان التخييل في جميع ذلك على حد واحد، إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك"[1].

يكمل حازم في هذا النص عمل الفلاسفة في الملاءمة بين التصور الأرسطي في كتابي الشعر والخطابة، وخاصة حديثه عن وظائف المحاكاة، وبين واقع الشعر العربي الذي يبدو في أكثره جمهوريا خطابيا، وكذا واقع الخطابة التي نشأت في حمى ذلك الشعر وتأثرت به.إذ لم تكن المسافة بين الشعر والخطابة واسعة، كما بينا في كتاب: في بلاغة الخطاب الإقناعي، حين الحديث عن الأسلوب. وقد ورَدَ هذا النص، كما يفهم من منطوقه، في سياق الحديث عن "المعاني" البلاغية التي رأى فيها المؤلف المنطقة المركزية للتقاطع بين الشعري والخطابي. ومركز المركز في هذا التقاطع هو التأثير في النفوس ودفعها نحو اعتقادٍ أو فعل[2].

فما دام جل "أغراض الناس" مرتبطا بما "اشتهر" أنه خير أو شر، فإن المعاني المؤثرة فيهم هي المعاني المشتركة بين الجمهور والخاصة في الشعر والخطابة على حد سواء. غير أن للشعر من حيث جوهره أن يخرج عن هذه الحدود المشتركة مع الخطابة، إذ يمكن أن يكون خاصيًّا منغلقا بالنسبة للعامة. (ولا شك أنه

1ـــ منهاج البلغاء. ص19-20.

2 ـــ . لم يصلنا، كما هو معلوم، القسم الأول من كتاب منهاج البلغاء، الذي يحتمل أن يتضمن مقدمة في تعريف البلاغة بصفة عامة بعيدا عن المباحث الجزئية. وإن كنا نعتقد أن ما ورد في القسم الثاني المخصص للمعنى يستوعب كل ما يمكن أن يقوله المؤلف، انطلاقا من تصريحه بأن المعاني هي منطقة التقاطع الشعري الخطابي.

تحضر هنا الاختلاف حول التعابير المستغلقة التي أثارت نقاشا حادا في العصر العباسي).

يحضر حازم هنا التصور الأرسطي لمفهوم التحسين والتقبيح والمطابقة كما صاغه ابن سينا. ففي حال المطابقة يبتعد الشعر عن الخطابة، ولكنه لا ينفصل عنها، إذ تحمل المطابقة نفسها جرثومة الميل لهذا الطرف أو ذاك، قال: "وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة؛ لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع... وربما كان القصد بذلك ضربا من التعجيب، والاعتبار. وربما كانت محاكاة المطابقة في قوة المحاكاة التحسينية أو التقبيحية... فكأن التخييل بالجملة لم يخل من تحريك النفوس إلى استحسان أو استقباح"[1].

ويرغم كل هذا التداخل الوظيفي بين الشعري والخطابي فإن كل واحد منهما يحتفظ بخصوصيته. ومن هنا يتحدث عن العمدة والتابع في الاتجاهين. وكلامه في ذلك أحسن ختام في هذا الموضوع: "وينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة، الواقعة في الشعر، تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة. وكذلك الخطابة، ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة، مناسبة لها، مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة"[2].

---

1 ــ منهاج البلغاء 92.

2 ــ نفسه 135.

وفي المبحث الثاني مزيدُ بيان لتصور حازم، ودعمٌ تاريخي لمجموع الأفكار المقدمة هنا. وربما كانت قراءة المبحث الثاني أولا مسعفة لغير المختص. فهو مستحضر هنا كالمعروف المفروغ منه، وإنجازه سابق، غير أن منطق التأليف إقتضى طرح الإشكال أولا بأكثر ما يمكن من الإيجاز.

المبحث الثاني

تطور مفهوم البلاغة

بين التعميم والتخصيص

(البَلاَغة العامّة والبلاغات المُعمَّمة)

تمهيد

برغم كل التفاصيل التقطيعية والملابسات التاريخية المائزة التي أشرنا إليها آنفا أوالتي سيتضح أكثرها خلال العرض، فإن كلمة بلاغة في اللغة العربية تلتقي اليوم مع كلمة ريطورية في التراث البلاغي الغربي المتحدر من الثقافة اليونانية واللاتينية عامة (RHETORIQUE في اللغة الفرنسية، و RHETORIC في الإنجليزية). وليست كلمة ريطورية أو ريطوريقا[1]، كما عربها فلاسفتنا القدماء، هي وحدها التي عاشت في زحام مع مفاهيم

---

1 ـ من أقرب المزاحمين للريطورية الأرسطية الجدل والسفسطة، ولذلك ظل تجاذبها نحو هذا أو ذاك منهما قائما بحسب منطلقات الدارسين.

أخرى تتازعها المجال الخطابي (بالكسر)، بل إن كلمة بلاغة العربية قد ناضلت هي الأَخرى طويلا، وبدون يأس، قبل أن تستولي على تلك المساحات الشاسعة الملتبسة التي كثر الطامعون فيها قديما و حديثا؛ من مناطقة ونحاة ولسانيين، وسياسيين وفلاسفة وضعيين ولاهوتيين؛ كلٌ يدعي مشروعية معالجة وظيفة من وظائف الكلام البليغ.

سنحاول رسم خريطة عامة لأرضِ البلاغة، داخلةً تحت سلطتها أو مُقتطعةً منها، مفترضين معرفة أوليِة بالموضوع، أو رغبةً صادقة في مزيد من المعرفة به من خلال ما سنحيل عليه من مراجع. لعل هذا العرض يوصل بالملموس إلى تعريف للبلاغة مازلنا في حاجة إليه مختصين وهواة.

لا أريد أن أشوش على مسار البحث باستعراض صور من الخلط لدى بعض الدارسين المختصين في هذا المجال، فيكفي أن تجد داخل خطة لتحليل الخطاب عبارات من قبيل: "المستوى البلاغي" و "المستوى التركيبي" و "المستوى الحجاجي" جنبا ليجنب... لتتساءل عن مدى انسجام الكلام. فكثيرا ما استعملت البلاغة باعتبارها أصلا وفرعا بدون تمييز.

أ ــ في التراث العربي

أ . 1. 1 ــ قبل البلاغة، كان البديع والبيان

بقطع النظر عن علِم العروض الذي يدخل في حيز الأنظمة المقننة المطردة، فإنَ أولَ كلمة تربعت فوق مجموعة من المصطلحات المرصودة لوصف الخطاب من زاوية الخصوصية

التعبيرية هي، فيما أعلم، كلمة بديع. كان ذلك في القـــرن الثالـــث الهجري مع عبد الله بن المعتز[1]، كان ابن المعتز واعيا بصـــنيعه فقال: "وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد، وألفته سنة أربع وسبعين ومائتين".

كان هذا "التجميع" إعلانا عن ميلاد علم جديد إلى جانب علوم اللغة والفقه التي تبلورت عبرَ القرنين الثاني والثالث الهجريين[2]. وظل مصطلح "بديع" يتغذى من النقـــد التطبيقـــي والخصـــومات الأدبية، أكثر من أربعة قرون، موسعا دائرة نفوذه لتضم كلَّ صور التعبير و وُجوهَه اللسانية، غيرَ عابئ بمقامات القول ومقاصده، أي بالأبعاد التداولية للخطاب، إلى أن ظهـــر كتـــاب مفتـــاح العلـــوم للسكاكي فوجدناه (أي المصطلح) يزاح عن موقع السيادة والهيمنة وينقل إلى الهامش، كما سيأتي. ونظرا لأن المفهوم القـــديم لكلمـــة بديع لم يتوقف، ولم يُخلِ الساحةَ، برغم المنافسة، فقد أصبحنا أمام مفهومين للبديع: مفهوم كلي يضم كل صور التعبيـــر اللســـانية[3]، ومفهوم جزئي (عند السكاكي) يضم الصـــور غيـــر المنضـــبطة لتعريف "المعاني" و"البيان" اللذين اقتسما أرض البلاغة. وَهنا عُمِّم مفهوم التحسين والمحسن على صور البديع، في حين كان نعـــت "محاسن الكلام" عند ابن المعتز يعني ما ليس من البديع.

كلمة بديع هي إذن الوريث الشرعي لأقدم تأمل فـــي الخطـــاب الأدبي، الشعري خاصة، من الجاهلية إلى القرن الثالث الهجـــري. ظهر هذا المصطلح في جو الخصومات حول ملكية فن العبارة بين

---

1 ــ البديع 58.

2 ــ توفي الخليل سنة 170هـ، وسيبويه سنة 180هـ. وابن المعتز سنة 296هـ.

3 ــ وقد صُرح أحيانا بانتماء البديع إلى مجال الشعر كما يفهم من عنوان أســـامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر.

القدماء والمحدثين، ولذلك فهو يضم نوعين من الصور: صور بديعة، وصور متداولة سميت "محاسن الكلام"، واسمها يمهد للنعت الذي نعتت به عند السكاكي: محسنات[1]. وحين يقول تودوروف، بصدد الحضارة الغربية، بأن التأمل البلاغي هو أقدم تأمل في اللغة[2]، فمن الأكيد أنه يقصد هذا الجانب الذي دعي بديعا في اللغة العربية، ذلك أن الملاحَظ من خصوصيات الكلام، في البداية، وقبل أي تقنين أوتقعيد، هوالشاذ والفردي والمتغير، أي التخييلي الشعري ثم الحجاجي الخطابي. وذلك برغم ارتباط كلمة ريطورية، في التقليد الغربي، بالخطابة، كما سيأتي. وقد تقدم مثال لذلك في المبحث الأول.

* * *

الكلمة الأخرى التي تربعت على مجال خطابي متميز وأنتجت لائحةً مصطلحية دالة على علم جديد، قبل استقرار مصطلح بلاغة، هي كلمة بيان. كان ذلك أيضا في القرن الثالث الهجري، مع الجاحظ، المتوفى سنة 255هـ، في كتابه البيان والتبيين، (أي بحوالي عقدين قبل ابن المعتز).

---

[1] بعد انتهاء ابن المعتز من عرض صور البديع حسب مفهومه و اختياره (وهي الاستعارة و التجنيس و المطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي) قال: "قد قدمنا أبواب البديع الخمسة ... ونحن الآن نذكر بعض محاسن الكلام والشعر، ومحاسنها كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدعي الإحاطة بها... فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل... " (مقدمة الكتاب). والمحسنات المقصودة هي: الالتفات، الاعتراض، الرجوع، حسن الخروج، تأكيد المدح بما يشبه الذم، تجاهل العارف، حسن التضمين، التعريض والكناية،الإفراط في الصفة،حسن التشبيه، إعنات الشاعر نفسه في القوافي.(البديع).

[2] — Dictionnaire encyclopédique. (Rhétorique)

بخلاف البديع الذي شُغِلَ بإحصاء أوجه العبارة الشعرية والتمثيل لها ومحاولة تعريفها، في غير نسق، اهتم البيان حسب تعريف الجاحظ له بالفهم والإفهام. وبذلك فهو يمتد، في المشروع والطموح، إلى نظرية في المعرفة (استنباطا ومعالجة وتداولا)، ويتراجع في المنجز حسب مقتضيات اللحظة التاريخية معرفة ووظيفة إلى تقنية في التأثير والإقناع. في مسلسل التحول من الطموح إلى المتاح والعملي تدرج الجاحظ من كلمة بيان إلى كلمة بلاغة، ومن كلمة بلاغة إلى كلمة خطابة؛ ينتقل من الواحدة إلى الأخرى وكأنما يتحدث عن الشيء نفسه[1]. وهذا التراجع من المعرفي إلى الخطابي عبر "للبلاغي" لم يستسغه ابن وهب، فاعتبر عمل الجاحظ غير موفٍ بمفهوم البيان كمشروع، فاستأنف العملية في كتابه البرهان في وجوه البيان، في ظروف أخرى رجحت كفة المكتوب والمعرفي على الشفوي الإقناعي، ومن خلال عمله أمكن إدراك مشروع الجاحظ، وفهمه فهما جيدا.

كان الجاحظ يقدم وسيلة للحوار في عصره بين الفرقاء في المجال الفكري والسياسي، الحوار من خلال الرصيد الخطابي العربي من جهة وأحوال المخاطبين من جهة أخرى، المهم: كيف يكون الخطاب ناجعاً، فاعلاً. مع ما يؤدي إليه هذا المسعى من مفارقة بين الجمال والمنفعة العملية الآنية.

ومع ذلك، فإن التيار العام كان لصالح الجاحظ، ظهر ذلك في القراءات اللاحقة ابتداء من العسكري وانتهاء بابن سنان، فقد أخذا من الجاحظ أهم مكونين للخطاب الإقناعي، وهما: المناسبة

---

1 ـ انظر تفصيل ذلك في كتابنا : البلاغة العربية. ص.200.

والاعتدال[1]. وبقي البيان في معناه المعرفي القريب من المفاهيم السميائية الحديثة خارج المسارات التي تندفع في منحدر المجرى الكبير الذي سيسمى بلاغة، إلى أن قزم هو الآخر (أي مصطلح البيان) في مفتاح العلوم للسكاكي، كما هو معلوم. ومن نافلة القول الإشارة إلى أن العسكري فضل ـ بعد ذلك ـ كلمة محايدة ("الصناعتين") علامة على مادة مأخوذة، في أغلبها، من الجاحظ وابن المعتز، في حين انحاز ابن سنان ، لاعتبارات أديولوجية ذات كساء معرفي لا يتسع لها المقام، إلى مصطلح جديد[2]: الفصاحة. معيدا جانبا كبيرا من بيان الجاحظ إلى الواجهة.

نسجل هنا ملاحظة تبدو لنا ذات أهمية كبيرة، وهي أن كلمة بلاغة ظهرت في تاريخ وصف الخطاب في اللغة العربية في الحقل نفسه الذي ظهرت فيه في الريطورية (الخطابية) عند اليونان وهو الخطابة. ولا يتعلق هذا الاستنتاج بقضية الأثر والتأثر والتبعية والأسبقية، بل يتعلق بطبيعة الخطابة نفسها[3]. لقد كان من المعقول تفرع البلاغة عن البيان؛ فتحول البيان إلى بلاغة يعني تقديم الإفهام على الفهم، إن لم يعن التخلي عن الفهم لصالح الإفهام نهائيا، أي الخروج من نظرية المعرفة إلى نظرية الإقناع[4]. كما خرجت البلاغة (بمعنى ولدت) من دائرة الخطابة عند اليونان.

---

[1] ـ انظر تفصيل ذلك في المرجع السابق. ص.431 – 441 وما حولهما. والصفحة 291 . وقارن بِ ص 271.

[2] ـ أقصدُ بالجدة عدم ظهوره قبلُ عنوانا لكتاب في وصف الخطاب الشعري والتداولي.

[3] نشير بذلك إلى استغلال الخطيب للمعطيات المنطقية و الشعرية (موسيقية وسردية) و السيكولوجية والأخلاقية... إلخ وذلك لغرض التأثير والتفعيل.

[4] ـ وهذا الفهم يبعدنا عن كثير من الحرج الذي يؤدي إليه الحديث عن البيان

2 ـ البلاغة والفصاحة:

وهكذ فإلى حدود القرن الخامس الهجري لم يكن كلمة "بلاغة" (باعتبارها الحاكم العام المقبل لأرض الخطاب) قد بسطت نفوذها بعدُ على كل الأراضي التي فتحها أعوانها في مختلف أقاليم الخطاب: شعر، خطابة، كتابة. وبرغم كون كتاب أسرار البلاغة للجرجاني أولَ كتاب يطرح سؤال الهوية، هوية الخطاب البليغ، فإنه كان مَحكوما بتوجهه إلى الشعر. ولذلك يصلح أن يسمى حسب تعابيرنا: أسرار بلاغة الشعر، أو لغة الشعر. ومن البين أن هذ المفهوم الذي أراد الجرجاني تعميمه قد مارس الإقصاء على عدة مستويات، وذلك باقتصاره على الشعر ثم على الجانب الدلالي منه ثم على صور معدودة من الجانب الدلالي. لاشك أنها مهمة ولكنها ليست كل شيء، وهي: التشبيه والتمثيل والاستعارة (أما المجاز فقد تناوله كحاجة تتطلبها دراسة الاستعارة). حاول الجرجاني في كتابه الثاني تدارك جانب من الموضوع، جانب المناسبة لتداولية مع تماديه في إقصاء الإيقاع، أو تقليص دوره إلى أقصى حد[1].

باعتباره صفة للعقل العربي، حتى ولو قيد ذلك بمرحلة تاريخية. أضف إلى ذلك ارتباط البلاغة باعتبارها صفة للكلام بالنثر، كما يظهر من الكتب التي ألفت تحت العنوان مثل: نهج البلاغة، لابن أبي الحديد، وكمال البلاغة لعبد الرحمن اليزدادي (وهو رسائل شمس المعالي قابوس بن وشمكير).وهناك مع ذلك بلاغات النساء من الشعر وغيره.

ـ كانت عملية الاختزال قد بدأت مع علماء الإعجاز (البقلاني خاصة)، ثم كان الإطلاع على القراءة العربية لنظرية المحاكاة مسعفاً للوصول بعملية الاختزال إلى نهايتها، بإرجاع الشعر إلى صور المشابهة دون غيرها. ولاشك أن هذا لمنحى سيذكر المطلعين على إشكالات البلاغة الغربية بالعرض الذي أنجزه ج جينيت لمراحل اختزال البلاغة الغربية، وسنتطرق إليه.

ومن مظاهر استمرار الغموض في المجال المصطلحي إلى حدود القرن الخامس الهجري قول الجرجاني، في أول دلائل الإعجاز:

"ما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة" لا يكشفُ عن مغزاها والمراد منها بوضوح، بل هو أقرب إلى "الرمز والإيماء، والإشارة... والتنبيهِ على مكان الخَبِيئ ليطلب". وقصارى الأمر الإشارة إلى أن هناك نظما وصياغة وتصويرا ونسجا وتحبيرا بدون تدقيق للمفاهيم والحدود"[1].

مع اختلاف العنوان (من أسرار البلاغة إلى دلائل الإعجاز)، فالمؤلف مازال يعالج القضية ذاتها، على أوسع نطاق، القضية التي عبر عنها بألفاظ مختلفة: "البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة"، (أرجح أن تكون البراعة لفظا مرادفا، عند المؤلف، لكلمة بديع، وبذلك يستوفي ذكر أهم المصطلحات التي راجت في مجال تحليل الخطاب). فهذه الألفاظ تلتقي كلها في التعبير عما يتفاضل به القائلون. مردها جميعا عنده، إلى "وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من رضى القلوب...ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، وتختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه، وأتم له وأحرى أن يكسبه نبلا ويظهر فيه مزية"[2].

---

[1] ــ دلائل الإعجاز 34. (تحقيق محمود محمد شاكر).

[2] ــ نفسه 43 .

وبرغم ترديد كلمتي بيان وفصاحة في وصف الكلام في أول الدلائل، فإن الجرجاني لم يُشر إلى علاقة تراتبية بينهما وبين كلمة بلاغة التي اعتمدها في كتاب الأسرار، بل يبدو لي أن ترديدهما راجع لسياق الرد على من ادعى وجودهما في اللفظ من المعتزلة وغيرهم. وهذا الأمر أكثر جلاء عند ابن سنان الخفاجي الذي جعل البلاغةَ أعم من الفصاحة[1] (برغم الاضطراب الذي أدى إليه ذلك في بناء كتابه). وقد انتقد هو الآخر تعريف البلاغة عند القدماء فقال: "وقد حد الناس البلاغة بحدود إذا حققت كانت كالرسوم والعلائم، وليست بالحدود الصحيحة"[2]. ثم استعرض التعريفات المقترحة، وهي، في أكثرها، مما جاء عند الجاحظ في البيان والتبيين، فبين أنها نعوتٌ وليست تعريفات جامعة مانعة. وهذه ملاحظة مهمة تميز بين مرحلتين: مرحلةً الإحساس بالموضوع، ومرحلة ضبطه وتسويره.

لقد كانت محاولة تدقيق مفهوم البلاغة في هذا العصر (القرن الخامس الهجري) محكومة باعتبارات عقائدية تتعلق من جهة بطبيعة الكلام (كلام الله) في تصور كل من المعتزلة والأشاعرة؛ هل هو أصوات مسموعة أم معان ذهنية متصورة ؟ فتبعا لذلك ينبغي أن تكون البلاغة فيما هو جوهري (أي ما يحدد طبيعة الكلام): في المعنى عند الجرجاني(مشروعا ومنجزا) وفي الأصوات في مشروع ابن سنان، لا في منجزه.

---

1 ـ قال: "والفرق بين الفصاحة والبلاغة أن الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ، والبلاغة لا تكون إلا وصفا للألفاظ مع المعاني...وكل فصيح بليغ وليس كل بليغ فصيحا". (سر الفصاحة 59). وهذا التعريف سيخلق مفارقة بين عنوان الكتاب كمشروع وبين منجزه المتحقق.(انظر كتابنا: البلاغة البلاغة418-420).

2 ـ سر الفصاحة 59.

لقد كان مشروع عبد القاهر عميقًا في حفره في مجال المعاني والمقاصد على حساب الإيقاع والمقامات والقيم الثقافية (الأغراض)، وكان مشروع ابن سنان أكثر شمولية واستيعابا لمكونات الخطاب الكلاسيكي الشعري والخطابي: المكونات اللسانية وغير اللسانية.

أ . 3 ـ البلاغة / "علم الأدب"

يعتبر السكاكي أباً للتصور المدرسي الذي استقر للبلاغة العربية من عصره إلى اليوم، ذلك التصور الذي يقسم البلاغة إلى ثلاثة علوم: المعاني والبيان والبديع. هذا مع العلم بأن السكاكي لم يجعل البديع في مستوى واحد مع المعاني والبيان، أي لم يعتبره علما، بل مجرد ذيل للمعاني والبيان؛ يضم صورا تعبيرية لا يجمعها غير كونها ذات طبيعة تحسينية: محسنات لفظية ومعنوية.

وبذلك أزيح البديع عن مضمونه الأول عند ابن المعتز: الصور اللسانية المميزة للتعبير الأدبي والشعري خاصة، كما سبق . لقد أُخِذَتْ منهُ صورُ الاستلزام الدلالي التخاطبي، ودُفعت من المجال التحسيني إلى المجال الحجاجي التداولي[1]، فربطت بمبحث،

---

[1] ـ ميز بيرلمان بين صورة التعبير الحجاجية والصورة التحسينية بقوله: " نعتبر صورة التعبير حجاجية إذا استتبعت تغييرا في الأفق؛ فبدا استعمالها عاديا بالنسبة للمقام الجديد المقترح. أما إذا كان الخطاب، على خلاف ذلك، لا يستتبع انخراط المستمع في هذا الشكل الحجاجي، فإن الصورة ستظهر كمحسن، أي كصورة أسلوبية. بوسعها أن تثير الإعجاب، ولكن ذلك يظل في المستوى الجمالي، وقد تدل على أصالة الخطيب". (Ch.Perelman et Olbrechts –Tyteca. La nouvelle rhétorique' traité de l'argumentation (Paris 1976).p.229 . ونقله في L'empire rhétorique.p.13 أيضا).

الاستدلال. والصور المقصودة هي: التشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز والكناية. وهي مادة "علم البيان". وفي هذا السياق أُلحقت بالخصم التاريخي للبديع، الذي دعي "علم المعاني" بعدما ظل مشتتا في مباحث اللغويين ودارسي النص القرآني، قبل أن يبلور الجرجاني قضاياه في إطار السؤال البلاغي، ضمن مبحث "النظم" حيث المدار على المقاصد. إن علاقة المعاني بالبديع في تصور السكاكي كعلاقة البديع عامة بالبيان عند الجاحظ. وليس من المجازفة الصورية في شيء أن نستنتج أن المعاني والبيان من طينة واحدة.

يلتقي "علم المعاني" عند السكاكي مع "البيان" عند الجاحظ، ويتكامل معه في كون كل واحد منهما يبحث في علاقة الخطاب بالأحوال والمقاصد، أي في البعد التداولي للخطاب. الأول (المعاني) في المستوى اللساني الدلالي، والثاني (البيان) في المستوى اللساني السوسيونفسي. لقد بذل الجاحظ قصارى جهده للملاءمة بين مطلب مراعاة أحوال المخاطبين الذي قدمه من خلال صحيفة بشر بن المعتمر، وبين مطلبي صحة اللغة وحسن التعبير. وبعده أوضح الجرجاني أن "الصحة" تحصيلُ حاصل، ثم اهتم السكاكي بعد الجرجاني بملاءمة الكلام للغرض منه، مع احتمال تفوت دلالته وحسنه.

إن المركز في بيان الجاحظ ومعاني السكاكي هو الأحوالُ والمقاصد، ولذلك ظل البديع أي صور التعبير الشعري وأسئلته على هامشهما. كان الجاحظ يبحث عن نظرية للمعرفة فوقع في البلاغة، فعن أي شيء كان يبحث السكاكي ؟

كان السكاكي يبحث عن مكونات: "علم الأدب". العلم الذي يصون المتحدث من الخطــإ في: مطابقة الكلام لقواعد اللغة أولاً، ثم لأحوال ومقامات المتخاطبين ثانياً، ثم يعطيه حسنا وقبول ثالثا. وإذا كان الصواب اللغوي مسألة معيارية عامة لا تفاوت بين المتكلمين فيها، لأنها قابلة للتحقيق على مستوى واحد، وكان التحسين فَضْلة يتحقق الغرض من الخطاب بدونها، في تصوره، فإن مركز "علم الأدب" ولبه هو مطابقة الكلام للغرض منه، ثم تفاوتُ الدلالة في التعبير عن الغرض، أي المعاني ثم البيان.

نرجح هذه القراءة بالنظر إلى بناء الكتاب، من جهة، ومســار قراءته في الثقافة العربية، من جهة أخرى. فالســكاكي معــروف اليوم عند الدارسين التداوليين من لسانيين ومناطقة من خلال "علم المعاني" و"علم البيان" بحديثه عن المقــام التخــاطبي والاســتلزام الخطابي. وليس له في مجال النحو والصرف ولا فــي "البــديع" والعروض والقوافي (وقد تعرض لكل ذلك ضمن علم الأدب) مــا يؤهله لمنافسة الفحول في هذه العلوم. إن أهمية عمله تكمــن فــي اكتشاف منطقة تقاطع النحو والمنطق والشعر، أي فــي وصــوله شخصيا إلى عاصمة البلاغة. وبذلك خرج من خطاب التنافي بين النحو والمنطق والشعر الذي تاه فيه متى بن يــونس والســيرافي وغيرهما، وكان من حقه أن يقول: وجدتها!

وبناء على ما سبق، "فإن بلاغة السكاكي تقع عند تقاطع ثلاثــة مباحث متداخلة ومتنافرة في الوقت نفسه، هي النحــو والمنطــق والشعر (الشعر باعتباره رؤية وتشكيلا للغة. وسنعوِّضه هنا بلغتــه الواصفة الأكثر ارتباطا به، وهي البديع بمفهومه الواسع عند ابــن المعتز ومن سار في طريقه).وبذلك يمكن تمثيل بلاغة الســكاكي

بالتقاطعات التالية[1]:

	الشعـــر (البديع)	
النحـــو	**البلاغة** (المعاني البيان)	**المنطق** (الاستدلال)

من المشروع الآن التساؤل: هل العالِم بالأدب هو المثقف؟ هل علم الأدب هو الثقافة في مفهومنا الحديث؟ الأكيد أنه هو الأديب، الأكيد أنه سيحصل على بطاقة العضوية في أي اتحاد للأدباء.

حين انتهى السكاكي من بلورة علمي المعاني والبيـــان عـــرَّف البلاغة من خلالهما فقال: "هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدا له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها[2]". إن هذا التعريف هـــو تعريـــف لعلمي المعاني ("خواص التراكيب") والبيان ("أنواع التشبيه..الخ") معا. فالبلاغة، في نظر السكاكي، هي المعاني والبيان. وقد عرف المعاني والبيان مرة أخرى، (بعد حديثه عن البديع دون أن يأخـــذه

---

1 ـ أخذنا هذه الفقرة والخطاطة الآتية بعدها من كتاب: البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها 488. انظر تفصيل الكلام هناك.

2 ـ مفتاح العلوم 415.

بعين الاعتبار) تعريفا أكثر صورية وتجريدا، إذ عوّض صور البيان (التشبيه والمجاز والكناية) بعبارة: "صياغات المعاني": "علم المعاني والبيان هو: معرفة خواص تراكيب الكلام، ومعرفة صياغات المعاني، ليُتوصل بها إلى توفية مقامات الكلام حقها[1]".

من المثير للانتباه أن نجد السكاكي يتصدى فجأة، بعد الذي تقدم من تعريف البلاغة، لتعريف الفصاحة، وإفساح المكان لها لتحل حيزا من المجال الفسيح من علم الأدب الذي ظهر للمؤلف أنه ما يزال فارغاً بعد بناءِ مفهوم البلاغة.

قد ينصرف الذهن، في البداية، قبل النظر في المحتوى، إلى أن الفصاحة هي الامتداد التطبيقي للتصريف والاشتقاق، مثلما يمكن اعتبار علم المعاني امتدادا تطبيقيا للنحو، غير أن المؤلف لم يقف بالفصاحة عند هذه الحدود، بل تجاوز البعد الصوتي والمعجمي إلى البعد التركيبي، وكأنه يلخص نموذجَ ابن سنان في الفصاحة. قال:

"وأما الفصاحة فهي قسمان: راجع إلى المعنى، وهو خلوصُ الكلام عن التعقيد، وراجع إلى اللفظ، وهو أن تكون الكلمةُ عربيةً أصلية[2]".

وعلامة عروبة الكلمة: 1) أن تكون متداولة عند الفصحاء، 2) وأن تكون أجرى على قوانين اللغة، 3) وأن تكون سليمة من التنافر".

---

1 ــ مفتاح العلوم 432.

2 ــ نفسه 416.

أما التعقيد المعنوي فلم يحدد السكاكي سببه بدقة، غير أن المثالين اللذين أوردهما يُعتبران من أمثلة اختلال التركيب بالتقديم والتأخير. وقد يكون ثانيهما من التعقيد الدلالي، خاصة وهو مأخوذ من شعر أبي تمام[1].

يبدو أن السكاكي قد حاول في البداية (في المشروع) أن يتلافى مصطلحي بلاغة وفصاحة فرارا من حمولتهما الفكرية والعقدية التي تطرقنا إليها، غير أنه انتبه في نهاية المطاف إلى أن إشعاع الكلمتين في التراث العربي يجعل السكوت عنهما أو تعويضهما أمرا عسيرا، خاصة وأن النحو بمفهومه الدقيق في عصره أصبح أكثر صوريةً وضيقا بحيث لا يتسع، كما كان في وقت سابق (عند صاحب الخصائص مثلا بل عند مؤسس النحو سيبويه)، لاستيعاب كل مستويات الخطاب.

ونفترض *أن السكاكي* شعر *بأن استعادةَ إحدى الكلمتين* دون الأخرى قد يعني الدخول في حِمَى إحدى النظريتين وقبول كل تبعاتها، ولذلك وجد أنه لابد من إجراءات وتوضيحات تضع الأمور في نصاب جديد[2].

---

2 ــ المثال الأول هو قول الفرزدق:

وما مثلُه في الناس إلا مملكا   أبو أمه حي، أبوه يقاربه

وهو من أمثلة مداخلة الكلام(ابن سلام. طبقات1/364 ــ365). و"التعسف الشديد و وضع أشياء في غير مواضعها" . (المرزباني. الموشح 134).
والمثال الثاني قول أبي تمام (في مفتاح العلوم 416):

ثانيه في كبد السماء ولم يكن   كاثنين ثان إذ هما في الغار

2 ــ البلاغة العربية 485-486.

المشروع الذي ذهب فيه السكاكي كان أشبه بعلم الـنص عنـد اللسانيين المعاصرين، لا يمكن هنا الحديث عن التطابق، ولكـن يمكن اكتشاف الكثير من عناصر الالتقاء بـين منحـى السـكاكي ومنحى علماء النص في تناولهم النص في أبعاده النحوية والأدبية والمعرفية والسوسيولوجية[1] وغيرها... وإذا كان السكاكي قد جعل البلاغة مساوية – في آخر المطاف ـ لعلمي المعـاني والبيـان، فإن فَانْ دِيكْ صرح في بداية مقاله المذكور بأن علم الـنص هـو الممثل العصري للبلاغة. وعلى النقيض من مسار عمل السـكاكي حيث وجد ضرورة، في آخر المطاف، للالتفات إلى كلمة "فصاحة" برصيدها عند ابن سنان فإن حازم القرطـاجني بـدأ مـن مـادة الفصاحة متناولا قضايا اللفظ في القسم الأول المفقود[2]. وقد صار مبحث الفصاحة في الكتب المدرسية الحديثة مقدمة لعلوم البلاغة.

أ .2 .1 ـ الحجاج هو"عمود البلاغة"

تخليق البلاغة

اشتهر الحديث، في التراث العربي النقدي، عن "عمود الشعر". وقد أقيم ذلك العمود وثبتت أركانه للحفاظ على النمط التقليدي المكتمل للقصيد في وجه حركات التجديد البديعية. أما في المجال الخطابي فلم أسمع الحديث عن "العمود" إلا في القرن السادس الهجري مع ابن رشد، وقد سارت فيه الأمور في الاتجاه المضاد.

---

[1] ـ انظر مقال فان ديك، (وهو من أعلام علم النص): "النص؛ بنياته ووظائف". ترجمة محمد العمري. ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين.

[2] ـ حاولنا بناء هذا القسم في آخر كتابنا: البلاغة العربية، أصولها وامتـداداتها. ص 512-518.

إذ تحدث ابن رشد، في حواره مع نص أرسطو، عن "عمود البلاغة" في سياق انتقاد التصور القديم "لصناعة الخطابة"، ذلك التصور الذي اهتم بالأمور الخارجية غير الداخلة في تكوين الخطاب، بل في محيطه الخارجي[1].

عمود البلاغة عند ابن رشد ذو طبيعة منطقية تخول هذه الصناعة الانتماء إلى المنطق، بل إنها لن تستكمل هويتها إلا بهذا الانتماء. وهو يضم مجموع الحجج القائمة في الأقيسة الخطابية التي هي عنده أقيسة بلاغية أو ضمائر. و الأقيسة البلاغية احتمالية أي أنها غير قطعية. وهي بذلك غير مؤهلة لتمييز الحق من الباطل. ولكنها، من وجهة النفع الجمهوري، شبيهة بالحق. وهاكَ تخريجَه لهذه القضية الدقيقة:

" و التصديقات الخطبية، و إن لم تكن حقا، فهي شبيهة بالحق. و أيضا فإن الناس متهيئون بطبيعتهم كل التهيئة نحو الوقوف على الحق نفسه؛ وهم، أكثر من ذلك، يؤمونه ويفعلون عنه. والمحمودات ، وهي التي تكون منها الضمائر، شبيهة بالحق من قبَل أنها نائبة عند الجمهور مناب الحق. والشبيه بالحق قد يدخل في علم الحق الذي هو علم المنطق"[2].

(هذا المنحى في تخليق صناعة الخطابة و مَنْطقتُها (من

---

[1] ـ ومن البديهي أن عمل ابن رشد امتداد لعمل الفلاسفة خاصة الفارابي في حديثهم عن المكون الجوهري المعتمد في كل من الشعر والخطابة : التخييل أو التصديق. والحديث عن عمود بلاغي للخطابة، في هذا العصر، يذكر من الناحية المنهاجية بمشروع ابن وكيع التنيسي في البحث عن بلاغة للنثر على نمط بلاغة الشعر التي تناولها القدماء.

[2] – تلخيص الخطابة 10.

المنطق) سنجده عند البلاغة الجديدة ونظرية الحجاج في العصر الحديث، عند بيرلمان خاصة، فتأمل).

و من حَادَ عن هذا الطريق؛ عن طريق عمود البلاغة الذي يربط البلاغة بالمنطق (أي بعلم الحق)، صرف اهتمامه للجوانب الأسلوبية المقامية (السكولوجية) والتنظيمية، أي للأمور الخارجية غير الجوهرية:

"وإذا كان الأمر هكذا، فقد استبان أن قصور هؤلاء فيما تكلموا فيه من أمر الخطابة إنما كان من أجل أنه لم يكن عندهم علم بالمنطق، وأن سائر من تكلم في الخطابة ومن يستعمل الأقاويل الخطبية فقط من غير أن يتقدموا فيعرفوا هذه الأشياء التي هي عمود البلاغة أنه إنما تكلموا في أشياء تجري من البلاغة مجرى التزيين والتنميق الذي يكون في ظاهر الشيء وصفحته، لا في الأشياء التي تنزل منها منزلة ما به قوام الشيء ووجوده. وإن كان قد يظن بما فعلوا من ذلك أنهم قد بلغوا الغاية من الأقاويل الإقناعية، وجروا في ذلك على طريق الصواب والعدل"[1].

حين نص ابن رشد هنا على "التزيين والتنميق"، وهو يتحدث عن العناصر غير الجوهرية في الخطابة، كان نظره مركزاً على حال البلاغة العربية، حيث عوملت الخطابة، في أكثر الأحوال، بعد الجاحظ، معاملة الشعر، أي نُظر إلى الجانب التزييني الخارجي منها وأهمل الجانب الداخلي الحُجِّي. كان ابن رشد قبل هذا قد ركز مع أرسطو على الجوانب السيكولوجية: كيف تستعمل، ومواطن استعمالها، وكذا تنظيم أجزاء الخطبة مما اهتم به من

---

[1] ـــ تلخيص الخطابة 11. وهذا يرجع إلى أن "المقصود بهذه الصناعة، مِنَ الذي يُرادُ إقناعُه، إنما هو الفعل أو الانفعال".(ص14). وقوله "الذي" = الشخص.

قبله. وهذه أيضاً أمور غير داخلة في العمود وإن كان دورها في كمال البناء لا ينكر. وهذا النص أشمل في بيان العمود التصديقي والهامش السيكولوجي. قال:

"وكل من تكلم في هذه الصناعة ممن تقدمنا فلم يتكلم في شيء يجري من هذه الصناعة مجرى الجزء الضروري والأمر الذي هو أحرى أن يكون صناعيا، وتلك هي الأمور التي توقع التصديق الخطبي، وبخاصة المقاييس التي تسمى في هذه الصناعة الضمائر، وهي عمود التصديق الكائن في هذه الصناعة، أعني الذي يكون عنها أولا وبالذات.

وهؤلاء فلم يتكلموا في الأشياء التي توقع التصديق للخطبي بالجملة ولا في الضمائر التي هي أحرى بذلك. وإنما تكلموا، فأكثروا، في أشياء خارجة عن التصديق وإنما تجري مجرى الأشياء المعينة في وقوع التصديق مثل التكلم في الخوف والرحمة والغضب وما أشبه ذلك من الانفعالات النفسانية التي ليست معدة نحو الأمر المقصود تبيينه أولا وبالذات، وإنما هي معدة نحو استمالة الحكام والمناظرين، ولذلك كانت وكأنها موطئة للتصديق لا فاعلة له"[1].

فنحن هنا بإزاء موطئات وفاعلات (الموطئات السيكولوجية والبديعية، والفاعلات الحجية المنطقية)، وهذه التراتبية في فاعلية المكونات حاضرة أيضا في تصور الفلاسفة العرب للمحاكاة، فالإيقاع مثلا موطئ (أو مهيئ) في حين أن التمثيل فاعل أي محقق للمحاكاة.

---

[1] تلخيص الخطابة. 4 – 5.

إن تحويل الوسائل السيكولوجية والتنظيمية والأسلوبية إلى موقع العناصر الخارجية المساعدة لا يعني التقليل من شأنها ولكنه يعني أنها تابعة للجانب الحجي الذي يراقبه "علم الحق" أي المنطق. فلا بد أولاً من أن يكون للخطاب شبه بالحق وانتماء إليه حتى ولو لم يكن في مستوى القطع.

وهذا الاجتهاد في توجيه البلاغة ناتج عن الإيمان بوظيفتها الحضارية المتجلية في منفعتين:

1 – حث " المدنيين على الأعمال الفاضلة " و " الفضائل العادلة... وأعني بالفضائل العادلة: التي هي فضائل بين الإنسان وبين غيره، أعني بينه وبين المشارك له في أي شيء كانت الشركة، لا بينه وبين نفسه"[1].

2 – والمنفعة الثانية للخطابة، الوصولُ إلى ما لا يصل إليه المنطق لوجود عوائق في طبائع الناس أو في الظروف المحيطة بالخطابة:" فلهذا قد نضطر إلى أن نحصل التصديق بالمقدمات المشتركة بيننا وبين المخاطب، أعني المحمودات"[2].

ثم يضيف مشيرا إلى الحلقة التي تشد الخطابة إلى منطقة الحجاج:

"وهذه المنفعة تشارك هذه الصناعة، فيها صناعة الجدل،

---

1 ــ تلخيص الخطابة. 11.

2 ــ نفسه 11.قال: "المقدمات المحمودة التي ليست دلائل". (ص 23.). وهي "المحمودة عند الأكثر أو الجميع على نحو ما تستعمله صناعة الجدل". (ص20). وهي المقبولة: "المقدمات المحمودة أعني المقبولة" (ص20).

كما ذكرنا ذلك في كتاب "الجدل"[1].

فللصناعتين: صناعة الخطابة (البلاغة) وصناعة الجدل قدرة على الإقناع في الاتجاهين، " لكن إذا كانت الأمور التي تعقلن فيها صادقة كانت الأقاويل الخطبية والجدلية التي تستعمل فيها أفضل وأبلغ"[2].

وبذلك يبقى التوجه العام للخطاب إيجابيا، فبهذه القوة يمكن نقض "الضد الذي ليس بعدل"[3]. ومعنى ذلك أنه مع كون الصناعتين تعملان في الاتجاهين (الإيجابي والسلبي)، فإن عملهما في الاتجاه الإيجابي هو المنتصر حين يقع التعارض، هذا طبعا مع وجود الكفاءة التي يجب السعي إلى تحصيلها.

إن الخطابة واحدة من "الأمور النافعة" أو "الخيرات" التي يمكن استعمالها إيجابيا أو سلبيا مثل " الجلد والصحة واليسار والسلطان"، فالعبرة في استعمالها بلزوم "العدل" أو "الجور" عن الحق[4].

إن اعتبار الوسائل الإقناعية المنطقية جوهرا للبلاغة في سياق الحديث عن الخطابة جدير بأن يُلحقَ بموقف ابن رشد من الشعر ليوضع ذلك كله في إطار فلسفي تخليقي يسمو إلى النظر من أفق تاريخي: خيرية التاريخ البشري بقطع النظر عن كل الانكسارات التي تمس مصائر الأمم لا مسار التاريخ. ومن المؤسف أن هذا الموقف العميق لم يثر الانتباه، فظل على الهامش، في حين نلاحظ العناية

---

1 ــ تلخيص الخطابة 11.
2 ــ نفسه 12.
3 - نفسه 12.
4 ــ تلخيص الخطابة 12 ــ 13.

الجمة التي حظي بها منزع مماثل في العصر الحديث، كما سيأتي.

أ ــ 2. 2 ــ البلاغة "العلم الكلي"

العبارة المحصورة في العنوان أعلاه لحازم القرطاجني، وهي تفسر ما انتهى إليه مشروع السكاكي وهو يحاول رسم حدود علم الأدب. فإذا كان السكاكي قصد تكميل (أو تتميم) النحو والتصريف بعلم المعاني فحدث أن كان النحو والصرف مجرد تمهيد وأدوات أولية لعلم المعاني، فإن حازم القرطاجني صرَّح بوضوح بأن البلاغة هي العلم الكلي لمعرفة تناسب المسموعات والمفهومات، قال:

"ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يُوصَل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب من التناسب والوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر"[1].

وهذا العلم البلاغي يسمو فوق صناعات اللسان الجزئية. والبلاغة التي بهذه الصفة هي "البلاغة المعضودة" بالمنطق والفلسفة[2]. وبرغم توجه بلاغة حازم إلى الشعر (حتى صُنِّف المؤلف أحيانا ضدا على عنوان كتابه ضمن نقاد الشعر)، فإن بلاغته منفتحة على الخطاب التداولي من خلال المقارنة بين التخييل والتصديق، وبيان مدى تداخلهما وتخارجهما في الخطابين الشعري والتداول. لتوضيح "تقاطع الخطابي والشعري" نقتطف

---

1 ــ منهاج البلغاء 266-227.

2 ــ نفسه 231.

فقرة من كتاب: تاريخ البلاغة، بينا فيها وجهة نظر حازم وكيفية إستثماره لجهود الفلاسفة المسلمين في قراءة البلاغة اليونانية في ضوء معطيات الشعرية العربية، بما يغني عن إعادة الصياغة:

"يقوم تفريق حازم بين الخطابة والشعر على أساس المكون المميز لكل منهما. فالشعر مبني على التخييل، وقد يستعمل مكونات الإقناع الخطابي ضمن هيمنة العنصر الذاتي. وعكس ذلك حال الخطابة التي تنبني على العناصر الإقناعية وتدخل العناصر التخييلية في خدمتها. وقد استعمل حازم في التعبير عن المكون النوعي عبارات مثل: العمدة والأصيل والقوام، وهي تستتبع أو تستدعي نعوت: التابع والدخيل. قال: "وينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة، الواقعة في الشعر، تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قُصد بها من الأغراض، وأن تكون المُخيِّلة هي العمدة. وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيِّلة الواقعة فيها تابعةً لأقاويل مقنعة مناسبةٍ لها مؤكدةٍ لمعانيها. وأن تكون الأقاويل المقنعةُ هي العمدةً"[1].

"وينبغي ألا يُستكثر في كلتا الصناعتين مما ليس أصيلا فيها كالتخييل في الخطابة، والإقناع في الشعر، بل يؤتى في كلتيهما باليسير من ذلك على سبيل الإلماع"[2].

ومرد هذه التداخلات في نظره إلى كون الشعر والخطابة يلتقيان في "الغرض" و"المقصد"، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه". ولكنه يؤكد، مع ذلك، دور الغرابة في تحقيق الوظيفة الشعرية. فـ "محاكاة الأحوال

---

[1] ـ منهاج البلغاء. 362.

[2] ـ نفسه.

المستغربة" تستهدف أحد أمرين: إنهاض النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط"، والمستغرب هو "ما لم يكن معهودا". و على هذا الأساس قسم التشبيه إلى "مبتذل" و"مخترع". والمخترع "أشد تحريكا للنفوس" لكونه غير معتاد يفجأ النفوس "بما لم يكن لها به استئناس قط، فيزعجها إلى الانفعال بديهاً بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعصاء عليه"[1].

لقد وصلت البلاغة مع حازم قمة الوعي بذاتها، غير أن المهمة التي حاول حازم إنجازها في المنهاج مما تنوء به العُصبة أولو القوة. ولذلك لم يجرؤ أحد على إعادة قراءة عمله، كما قرئ عمل السكاكي. فبقي مشروعه بعيدا عن الوصفة البلاغية التي اقترحها علماء العربية في بداية هذا القرن للمدارس ثم للجامعات العربية، الوصفة التي ما زالت مقدسة إلى اليوم: علوم البلاغة.

أ . 4 ــ تحنيط البلاغة:

"علوم البلاغة"

"علوم البلاغة" هو عنوان أشهر كتاب في المجال المدرسي العربي من الخليج إلى المحيط منذ الخروج من شروح التلخيص في بداية التأليف للمدرسة الحديثة (فرغ منه سنة 1334ه) . والعلوم المقصودة هي المعاني والبيان والبديع حسب تصنيف السكاكي وشراحه. كل ما فعله أحمد مصطفى المراغي هو إضافة مقدمة في "الفصاحة" مأخوذة عن ابن سنان الخفاجي، سيرا في النهج الذي بدأه السكاكي.

---

[1] – نفسه 96. انظر أيضا حديثه عن المتداول والمخترع من المعاني في ص 192-196.

يقول أحمد مصطفى المراغي في ظروف تأليف كتابه: "أنشئت المدارس العالية والثانوية بمصر في نهاية القرن الغابر، وسلكت في التربية والتعليم طريقا سويا، لا مشاكلة بينه وبين ما تقدمه في معهد العرفان، وكان في مقدمة تلك المدارس التي شيدت مدرسة العلوم من نحو أربعين سنة ونيف. فألف أساتذتها مختصرات تناسب تلك البرامج المدرسية ويسهل على الطلبة أن يحصلوا على بغيتهم منها، فحمد لهم الناس جميل صنعهم. وفي الحق أن تلك الرسائل ...وإن اختلف ترتيبها وتنوع تبويبها تنحو، على الجملة، في أسلوبها منحى ما كتبه صاحب التلخيص وشراحه وتسير على خطتهم وتحذو حذوهم.وأفضل تلك المختصرات كتاب دروس في البلاغة...

ورأينا أن نضع كتابا يجمع بين طريق المتقدمين من سعة الشرح والبيان والاعتماد على الأسئلة والشواهد ... وطريق المتأخرين من حسن الترتيب والتبويب وجمع ما تفرق من قواعد هذه الفنون... (1).

كانت شروح التلخيص ومختصراته وخاصة الإيضاح والتلخيص منتهى ما يطمح العلماء في النصف الأول من هذا القرن إلى فهمه وتفهيمه، كما يقول حامد عوني في مقدمة كتابه : المنهج الواضح. قال بعد عرض موجز لتاريخ البلاغة:

"وبقي الأمر على هذه الحال حتى جاء فارس الحلبة أبو يعقوب يوسف السكاكي المتوفي سنة 626 هـ فوضع كتابه مفتاح

ـ علوم البلاغة 13.

العلوم"، "ثم جاء المتأخرون من بعده، فلم يستطيعوا أن يزيدوا عليه شيئا من أصول البلاغة. وكان قصارى جهودهم أن تناولوا كتابه بالاختصار تارة وبالشرح أخرى". "وقد بلغ من اعتراف العلماء بهذين الكتابين (التلخيص والإيضاح للقزويني) وجليل نفعهما أن عدوهما آخر ما وصل إليه الإتقان والإبداع في هذه الفنون، فلم يحدثوا أنفسهم بالزيادة على ذلك أو التبديل فيه أو الخروج عليه، ووقفت همتهم عند ما انتهى إليه هذا الإمام الجليل وقصروا جهودهم على البحث في كتبه"[1].

ثم ظهرت (بعد علوم البلاغة والمنهاج الواضح) كتب كثيرة على نفس النمط، تحذوها حذو النعل بالنعل، وغاب ذلك الإشكال الذي عاشته البلاغة العربية بين الخطابين الشعري والتداولي طوال تاريخها. وكان علم المعاني قد فقد حواريته الناتجة عن التفاعل بين التركيب والمقام عند شراح السكاكي من النحاة الذين لم يتبينوا الإشكال المتوخى من تلك الوصفة المعقدة التي حبكها، فحل الحديث عن المقولات النحوية محل تخريج الوظائف البلاغية. وهذا الواقع رَديفٌ لضعف النظر الفلسفي[2].

وكان من نتائج هذا الواقع ضياعُ استراتيجية تدريس البلاغة في الجامعة العربية من الخليج إلى المحيط: هل هي للتاريخ أم للتوظيف؟ وصارت مادة مكملة، أي يكمل بها "مؤرخو الأدب" حصصهم. فيعيدون على طلبة منهكين "مصالحين" بل مستسلمين الدروسَ الرثة التي تلقوها في الثانوي منذ سنوات، أو ينقلون نفس

---

[1] ــ المنهاج الواضح 10-13.

[2] ــ سبق أن عرضنا لواقع البلاغة العربية بعد المراغي في مقالة بعنوان: "البلاغة المأسورة".

الأمثلة المكرورة من الكتب إياها. ولا تستطيع أن تخرج من هـذا الواقع حتى ولو قاطعت الخلق كله، والله غالب على أمره(1).

ولهذا الواقع ظهر بجانب البلاغة في المقررات مواد أخـرى، منها: الأسلوبية، وسميائيات النص الأدبي والتـداوليات، وتحليـل النصوص، والعروض والقوافي، والشعرية أو الشعريات، ثم مادة المنطق (في شعب الأدب)..... لا يسأل هذا عن هوية ذاك.

ب ـ في الثقافة الغربية

لا يتسع المقام للحديث عن البلاغة الغربية القديمة إغريقية ولاتينية، بل ليست هناك ضرورة كبيرة للعودة إليها مستقلة عن البلاغة الغربية الحديثة التي استوعبت ما سبق بـ "التنسيق" والنقد، ثم البناء، ولذلك ستحضر البلاغة الغربية القديمة من خلال القراءة الحديثة. وهذا الوضع بخلاف ما عليه الحال في المجال العربي حيث ما تزال البلاغة القديمة ناطقة باسمها غير مستوعَبة في الدرس البلاغي الحديث.

حين نرجع إلى أحدث معاجم البلاغة والأسلوبية الغربية نجد كلمة ريطورية تدل على معنيين أساسيين، وقد تدل علـى معـان ثانوية وعارضة. ففي معجم ألفاظ الأسلوبية (VOCABULAIRE DE LA STYLISTIQUE) لِجـون مازاليغـا وجـورج مـولينيي JEAN

ـ تناولت واقع الدرس الأدبي (وضمنه الدرس البلاغي) في الجامعة المغربيـة في عرض قدم في ندوة العلوم الإنسانية الجامعة والشراكة. نظمتها كليـة الآداب والعلوم الإنسانية بالمحدية في نونبر 1998. وصدرت ضمن منشورات الكلية.

ثلاثة معانٍ (ثالثهما ثـــانوي (MAZALEYARAT ET GEORGE MOLINIER)
وعارض)[1]:

1 ــ البلاغة مبحث قديم يهتم بفن الإقناع في مكوناته وتقنياته: استنباط الحُجج ومعالجتها وبثها. "ومن هذه الزاوية نجد البلاغة اليوم في ارتباط بالتداولية".

2 ــ البلاغة مجموعة من صور التعبير منفصلةً عــن نــوع الخطاب الذي استعملت فيه.

3 ــ وقد تعني الكلمة أحيانا المقاييس المعيارية لفن الكتابة.

نعتبر المعنى الثالث عرضيا مرتبطا بانكماش البلاغة وتقوقعها على نفسها لاستهلاك رصيدها وإحراق شحومها، هذا فضلا عــن الوظيفة التعليمية الموكولة لها في المجال الثقافي، وهذه لا دخل لها في تحديد هويتها وإن كانت مؤثرة فيها، إذ تعطي قيمة لمـــا هـــو جاهز ومتداول وتكرسه[2]. وبذلك يبقى للبلاغة في التقليد الغربـــي معنيان كبيران: المعنى الحجاجي الإقناعي الذي يصب في التداولية الحديثة، والمعنى التعبيري الشعري الذي يصب فـــي الأســـلوبية.

---

[1] ــ اعتمدنا هذا التعريف لاختزاله وتأخره زمنيا، وكون صاحبيه من المختصين المشهورين في هذا المجال. ويمكن دعمه بالرجوع إلى المعجم الموسوعي لعلــوم اللغة، لتودوروف Todorov وديكرو Ducrot:

.Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.

حيث يوسعان التعريف المعتمد حتى ليبدو مأخوذا عن السابقيْن.

[2] ــ رُكز أحيانا على هذا المنحى في البلاغـــة الغربيـــة لكونـــه طبـــع البلاغـــة بالمعيارية فكان ذلك سببا في الثورة عليها. وهذا منحى عرفته البلاغـــة العربيـــة أيضا بعد القرن الخامس الهجري. ومن أهم الأعمال التي استهدفت تعليم البلاغـــة في مجال الكتابة: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. لابن الأثير.

وهذه لثنائية تغري باسترجاع ثنائية البديع والبيان في نشأة البلاغة لعربية.

المعنى الأول، ذو البعد التداولي، هذا المعنى متصل بنشأة لبلاغة في لغرب، فقد ركز بارت في خلاصته المشهورة المركزة من تاريخ البلاغة الغربية على نشأتها في إطار الحجاج من أجل لأرض، حيث عمل كوراكس وتلاميذه على تعليم الناس تقنية الدفاع عن لأرض. وهذا التفسير الأحادي لظاهرة معقدة مقبول من لناحية لرمزية، أي من حيث التأكيد على الطبيعة الحجاجية للخطابة، وإلا فالخطابة كما صاغ أرسطو أدبياتها التي تراكمت إلى عصره جديرة بأن تفسر من ثلاث زوايا، وفق ما اقترحه روبول[1].

1 ـ الزاوية الحجاجية القضائية
2 ـ إلزاوية الأدبية
3 ـ الزاوية الفلسفية

وهذا المنحى في التفسير تؤيده القراءات اللاحقة للبلاغة اليونانية، خاصة القراءة العربية حيث نجد الخطابة تدرج في الأرغانون عند الفلاسفة، ثم يصاغ جانبها الأدبي كبلاغة معممة عند الأدباء، على نحو ما رأينا في أسرار البلاغة. بل كان البعد القضائي لذي اعتبر أصلاً لنشأتها أول مُتخلىً عنه.

أما المعنى الثاني، الأسلوبي، فهو مرتبط بعملية الاختزال التي تعرضت لها البلاغة عبر تاريخ طويل، وسنعرض لها.

* * *

انظر تفصيل ذلك في كتابه: La rhétorique.

كيف صيغت التعاريف الحديثة للبلاغة؟

حاول بلاغيون غربيون، بعد الحرب العالمية الثانية ــ ظهرت أعمالهم خلال الستينات في الغالب ــ استثمار الأفق العام الذي تفتحه الريطورية القديمة في الواجهتين: في اتجاه الحجاج والجدل، وفي اتجاه الأسلوب والشعر، وذلك قبل أن تظهر صياغات عامة ذات طابع سميائي في اتجاه الخطاب عامة.

عادت البلاغة القديمة محاورا جديا في بناء بلاغة جديدة وحديثة لعدة أسباب. يرى أوليفي روبول أن من المفارقات كون البلاغة القديمة استدعيت لعلاج قضايا حديثة لا تعود إلى مجال الخطاب واللغة (بالمعنى الخاص)، بل تعود إلى مجالات أخرى كعلم النفس والموسيقى والصورة، ومن هذه القناة عادت إلى مجال اللغة: "وعموما فإن البلاغة عادت إلى مجال اللغة عبر مباحث غير لسانية"[1]. يُجمل هنريش بليت تلك الأسباب في ازدهار البحث التداولي (في اللغة والخطاب) ونظريات التواصل والنقد الأيديولوجي، والشعرية اللسانية. يقول، (بعد التذكير بتردي البلاغة وسوء سمعتها قبل نهضة علوم اللغة في العصر الحديث):

" ثم تغيرتْ هذه الوضعية (وضعية التردي) بشكل يكاد يكون مفاجئا في الستينات من هذا القرن. وكان باحثون ألمان قد حاولوا، قبل ذلك، إعادة الاعتبار إلى البلاغة: دُوك -هورن Doch-Horn (1944-1949) بتأسيسه لعلم جمال بلاغي قائم على التأثير، وكورتيوس (1956) بتبريره للتحليل التاريخي للمعاني المشتركة[2]، ولَوسبِيرك (1960-1967) باستقصائه المنهجي

---

1 ـ Olivier Reboul. La Rhétorique. P.32-33.

2 ـ ترجمة لكلمة topique ، وسيأتي بيان معناها في الحديث عن الإيجاد

الواسع لمواد البلاغة الكلاسيكية. ونلاحظ حالياً كثرة مفرطة من الأعمال المرصودة للبلاغة تنظيراً وتأريخاً، في أوربا والولايات المتحدة في وقت واحد. إن سببَ هذه "النهضة" البلاغية يرجع، في مجال التنظير، إلى الأهمية المتزايدة للسانيات التداولية، ونظريات التواصل والسميائيات والنقد الأيديولوجي، وكذا الشعرية اللسانية في مجال وصف الخصائص الإقناعية للنصوص وتقويمها. ونتيجة لهذه الأهمية يجب أن نسجل، أولاً، أن البلاغة قد صارت علماً، وأننا نهدفُ من جهة ثانية إلى إقامة نظرية بلاغية، وأن البلاغة من، جهة ثانية، ليست محصورة في البُعد الجمالي بشكل صارم، بل إنها لتنزع إلى أن تُصبح علماً واسعاً للمجتمع. إن روادَ هذه البلاغة الجديدة في فرنسا[1] هم رولان بارتْ وجيرار جِينت وَ ب. كونتر و كبدي فاركا، ومجموعة Mu بلْيِيجْ و بيرلمان وتودوروف. لقد استطاع هؤلاء الباحثون وباحثون آخرون كثيرون، في بلاد أخرى، أن يجعلوا من البلاغة مبحثاً علمياً عصرياً"[2].

لم يعُد الرجوع للبلاغة القديمة يستتبع أية عبارة من عبارات القدح بالمحافظة والرجعية، بل صار دليلا على الإحاطة بالإشكالية الخطابية والإمساك بخيوطها. لقد صار استحضار البلاغة القديمة حجة على نجاعة المنهج وملاءمته لموضوعه. ومن هنا وجدنا الحديث (بل الاعتزاز) بوراثة البلاغة القديمة وتمثيلها. فتودوروف (وديكرو بالتضامن) يرى أن الأسلوبية هي الوريث الشرعي

(المترجم).

[1] ــ لعله يقصد الكاتبين بالفرنسية، فمن بين هؤلاء من ليس فرنسيا (المترجم).

[2] ــ البلاغة والأسلوبية 15. وتكتسي عودة البلاغة في نظر هنريش بليت مشروعية تاريخية ومنهاجية. ص16.

للبلاغة[1]، ويصرح بيرلمان ومن معه بأن الوجهة الصحيحة لحجاج فعال وناجع في البيئة الديمقراطية الحديثة هي وجهة بلاغة أرسطو[2]. كما يصرح رائد علم النص، فان ديك، أن علم النص هو الممثل العصري للبلاغة[3]. وتجاوزَ جان كوهن فتوى المشروعية فوضع يده على الميراث البلاغي مباشرة فسجله وحفظه تحت اسم اللغة الشعرية في كتابه: بنية اللغة الشعرية.

من كل هذا التنوع في الاهتمام بالبلاغة، وإعادة صياغة نظرية حديثة في حوار مع التراث البلاغي الضخم تكشفت توجهات ثلاث:

1 ــ التوجه الحجاجي/ المنطقي (أو الفلسفي)

2 - التوجه الأسلوبي/ الأدبي (إو الشعري)

3 - التوجه الخِطابي/ السميائي (أو النصي)

في حين يبدو التوجهان 1 وَ 2 نزوعين متعارضين: أحدهما يجر البلاغة نحو المنطق عبر الجدل، والثاني يجرها نحو الشعر عبر الأدب، فإن الاتجاه الثالث حاول تجاوز هذه الازدواجية طامحا إلى تغطية المجال التواصلي بشكل عام، معتمدا الخطاب.

من الكتب المعالم في مسار هذا التحول، الكتب التي حددت ملامح الاتجاهات الثلاثة، (الكتب التي نطمئن إلى أن القارئ سيجد فيها ما تعجز هذه المقالة عن الإحاطة به):

---

1 – Dictionnaire Encyclopédique: Rhétorique

2 – L'empire rhétorique. P. 14.

3 – النص بنياته ووظائفه.(المقدمة).

1 ــ كتاب مشترك بين بيرلمان وأولبريشت تيتيكـــا بعنـــوان: مصنف في الحجاج، البلاغة الجديدة:

Traité de l'argumentation, La nouvelle rhétorique[1]

2 ــ وكتاب مشترك بين أفراد مجموعـــة مـــي Mu بِ ليـــيج بعنوان: البلاغة العامة

Groupe Mu de Liege .Rhétorique générale[2]

3 ــ البلاغة والأسلوبية Rhétorique et stylistique لهانريش بليت Henreih Plett

1 - التوجه الحجاجي المنطقي[3]

العنوان المزدوج لكتاب بيرلمان وأولبريشت تيتيكا (مصنف في الحجاج، البلاغة الجديدة) جدير بالتأمل، فهو إذ يسعى إلى ضبط العلاقة بين الحجاج والبلاغة؛ يعطي إمكانية قراءتين:

أ ــ الحجاج هو البلاغة الجديدة.

ب ــ الحجاج من البلاغة الجديدة[4].

---

1 ــ ولبيرلمان كتب أخرى مشهورة في بسط سلطة البلاغة الحجاجية، منها كتاب إمبراطورية البلاغة L'empire rhétorique ، وكتاب حقل الحجاج Le champs de l'argumentation.

2 ــ خص صه، جماعة ميMu كتابا للشعر بعنوان: بلاغة الشعر: Rhétorique de la poésie . لقد أشرنا إلى الطابع الجماعي لهذه الأعمال آملين أن يســـتخلص القارئ بنفسه دلالة ذلك.

3 - نحيل، في المجال العربي، على كتاب جماعي بعنوان: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم. من إنجاز فريق البحـــث فـــي البلاغـــة والحجاج. جامعة الآداب والفنون تونس1. كلية الآداب منوبة. تونس1998. تحت إشراف حمادي صمود وتقديمه.

4 ــ انظر في هذا السياق مقال أوليفي روبول: هل يوجد حجاج غيـــر بلاغـــي؟

وإذا وضعنا الكتاب في السياق المعرفي العام حيث مُدت البلاغة نحو الجدل في سياق قراءة خاصة تساهم فيها أعمال أخرى للمؤلفين (منها كتاب امبراطورية البلاغة لبيرلمان)، جاز أن نرجح الاعتبار الأول: الحجاج هو البلاغة. إذ ما ليس حجاجا بالمعنى الذي يرتضيه المؤلفان سينتمي إلى أحد القطبين: السفسطة أو البرهان.

وحين توضع البلاغة في سياق منازعة المنطق الصوري في استنباط المعرفة تصبح مبحثا فلسفيا. يقول روبول: "أن تكون البلاغة بيداغوجيا هذا أمر قد لا يكون محل نزاع، ولكن ألا يمكن أن نذهب بعيدا فنجعلها أداة من أدوات الفلسفة؟ هل يمكن أن تعتمد الفلسفة على البلاغة؟ في الاستكشاف والبرهنة؟"[1].

يعترض البعض بكون الفلسفة تهتم بالحقيقة في حين تقوم البلاغة على قيم من قبيل: العادل والنافع والجميل. هذا أيضا لا يحرج نظرية الحجاج البلاغي لأنها ترى أن الفلسفة إنما وقعت في الحرج بسبب عدم قدرتها على الخوض بكفاءة في هذه المجالات نتيجة المأزق الذي وضعتها الفلسفة الوضعية والعقلانية فيه. والحال أنها مضطرة للخوض في مجال القيم بمجرد ما تعطي معنى للوجود الإنساني: "وهل هناك مناهج عقلانية مقبولة تسمح باختيار الخير من الشر، والعدل من الظلم، والديمقراطية من الدكتاتورية؟..."[2].

وبقدر ما حاول بيرلمان إثبات عجز المنطق الصوري والفلسفة

ترجمه محمد العمري (ملحق بآخر هذا الكتاب).

1 ــ Olivier Reboul . La Rhétorique .p. 109 .

2 ــ نفسه ص. 110.

الوضعية في المجال القيمي بقدر ما حرص على إبعاد الأحكام الانفعالية والاعتباطية عن البلاغة. "فالبلاغة صالحة عنده لأن تكون منطقا لأحكام القيمة، أي للفلسفة، على شرط التخلي عن التعارض التبسيطي بين منطق مختزل في البرهنة الشكلية وبلاغة مختزلة في اجراءات إقناعية غير عقلية. وباختصار فالفلسفة يمكن أن تظل عقلية حتى وهي تؤسس أحكامها القيمية على البلاغة"[1].

يعرض بيرلمان في مقدمة إمبراطورية البلاغة "قصة" لقائه بالبلاغة، ذلك العلم العتيق الذي عالج مسألة القيم بكفاءة تثير الإعجاب. لقد كان منطلقه هو البحث عن "منطق للقيم"، قال: "إن العمل الطويل النفس الذي خضت فيه مع أولبريشت تيتيكا هو الذي قادنا إلى نتائج غير متوقعة إطلاقا. نتائج كانت بالنسبة إلينا كشفا لأمر كان محجوبا عنا، ألا وهو أنه لا يوجد منطق للقيم، وأن ما نبحث عنه كان قد عولج من طرف مبحث ضارب في القدم، منسي حاليا ومستهجن، هو البلاغة، أي فن الإقناع والاقتناع"[2].

---

1 – Olivier Reboul . La Rhétorique .p110 .

2 L'empire rhétorique . P. 9.

يعرف بيرلمان نظرية الحجاج من خلال موضوعها قائلا: "موضوع نظرية الحجاج هو: دراسة التقنيات الخطابية الهادفة إلى حث النفوس على التسليم بالأطروحات المعروضة عليها، أو تقوية ذلك التسليم. كما تفحص أيضا الشروط التي تسمح بانطلاق الحجاج ونموه، وكذا الآثار المترتبة عنه"(Le champ de l'argumentation. P. 13). وبذلك يحاذي تعريف أرسطو للخطابية. وهي، حسب الترجمة العربية القديمة: "الريطورية قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة". وفي الترجمة الحديثة لعبد الرحمن بدوي: "يمكن أن نحُدَّ الخطابية بأنها: الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان". (الخطابة لأرسطو 29).

غير أنه برغم استلهام بيرلمان للخطابية الأرسطية فقد أجرى عليها التعديلات الضرورية حسب ما يتطلب التوجه المنطقي الذي يشتغل في إطاره، وفي ذلك يقول:

"إن نظرية للحجاج من هذا القبيل توجه الذهن، حين النظر إلى موضوعها، إلى البلاغة القديمة، ولكنني إذ أعالجها من زاوية هموم عالم المنطق سأضطر لتقليص مباحثي من جانب وتوسيعها من جانب آخر"[1].

فمن الجوانب التي تتضمن توسيعا وتضييقا في الوقت نفسه المتن (أو المدونة)، حيث يتم إهمال خصوصيات الخطاب الشفوي واستيعاب الخطاب المكتوب اقتصارًا على الحجج المقنعة فيهما معا الموصلة إلى الإذعان. ويكمن وراء هذا الإجراء عدم إيلاء أهمية كبيرة للمحافل الخطابية في مقابل الامتداد إلى المحاججة الخاصة؛ مع شخص واحد أو حتى مع الذات؛ يتداول المرء مع نفسه حول ال"مع" و "الضد" لاختبار مدى قيمة أطروحة وصلابة حجة.

وبهذا التوجه تقترب نظرية الحجاج الحديثة من مبحث الجدل أكثر من قربها من مبحث البلاغة ببعديها الشعري والتداولي، وذلك برغم اختيار الانتماء لما سمي بلاغة جديدة. يقول: "من هنا احتلت الطوبيقات الأرسطية (باعتبارها صياغة للجدل السوقراطي القائم على السؤال والجواب والنقد والدحض) حيزا من النظرية الفلسفية للحجاج. فمن الملاحظ، أن فن الحجاج (كما نما وتطور مع جورجياس، وبروطاغوراس وزينون) يهتم دائما

---

1 Perelman ch . Le champ de l'argumentation. P. 13—

بإحداث التسليم بأطروحات توجد في حالة تعارض"(1). **فيقوى** هذا التسليم أو يُنقص من قوته بواسطة حجج متنوعة، **إذ يَعتَمدُ** التأثيرَ على الشخص في كليته ليدفعه نحو الفعل، "ففي الحجاج لا يفرق بين الإرادة والفعل، ولا بين النظرية والتطبيق". (نفسه. ص.13-14)

ليس مما يناسب سياق هذا الحديث مناقشة هذه النظرية في جوهرها، فهذا من اختصاص جيرانها من المناطقة والتداوليين الذين اهتموا بها طوال العقود الخمسة التي مضت على ظهورها(2). الذي يهمني هو امتدادها التأويلي في توجيه التراث البلاغي لصياغة نظرية ذات عمق حواري فلسفي، نظرية قرئت على نطاق واسع وأثرت في المسار البلاغي أعمق الأثر، وأبسط دليل على ذلك رواج كتاب بيرلمان وأوليرشت ـ تيتيكا الذي طبع طبعات متعددة برغم حجمه الكبير(3).

---

1 نفسه 13.

2 ـ انظر نماذج للنقاش الذي أثارته هذه النظرية في أعمال ندوتين علميتين ضمن الكتابين التليين:

DE LA METPHISIQUE A LA RHETORIQUE. BRUXELLES 1986

FIGURE ET COFLIT RHETORIQUE .BRUXELLES. 1990

هذا، وكثيرا ما استعمل هذا التوجه (نحو "أبلغة" المنطق و"منطقة" البلاغة) في التشويش على العقلانية في البيئة العربية المتخلفة، فكان ذلك كالحق الذي أريد به باطل. ويكمن الباطل في الوقوف عند الخطوة الأولى من الإجراء: الأخذ بالاحتمال، وعدم الانتقال إلى الخطوة الثانية في الترجيح؛ ترجيح القيم الإيجابية في ضوء المسار التاريخي للإنسانية، على نحو ما قصد أرسطو ووضح ابن رشد وبيرلمان.

3 ـ ذكر الزميل عبد الله صولة خمس طبعات لكتاب Traité de l'argumentation, La nouvelle rhétorique. 1958. 1970. 1976. 1988. 1992.

ومن المؤسف أن هذه الأمهات لم تجد الطريق إلى للغة لعربية بعد، برغم مرور نصف قرن على صدورها.

2 ـ لاتجاه الأسلوبي: لبلاغة هي لأسلوب

القطب لآخر للبلاغة الحديثة هو قطب بلاغة لعبارة وقد كرس هذ لاتجاه نفسه كبلاغة عامة أو معممة عبر تاريخ طويل امتد من القرون لوسطى إلى العصر لحديث. لقد ُدت بلورة سؤ ل "الأدبية" مع الشكلانيين الروس في إطار لساني وكرد فعل على الاهتمام بالمكونات الخارج أدبية إلى تقوية هذا المسار الاختزالي[1] وتعميمه باعتباره بلاغة عامة كافية لفهم الخطاب وتفسيره. غير أن توسع نظرية الخطاب عرض هذا إلتوجه إلى لنقد خاصة حين احتذى حذوَ لحركات الطليعية في مجال الشعر فاختزل البلاغة (الشعرية) في صور دلالية خاصة، ثم في صورة وحدة: الاستعارة. وقد اشتهر مقال جيرار جنيت: لبلاغة المختزلة، في نتقاد هذا التوجه، ولذلك نكتفي في هذه المناسبة بخطوطها العامـــة.

في أوئل السعينيات نشر جرار جينيت مقالا يُعتبر رد فعل إزاء هيمنة " فن لعبارة " (بل لشعرية) على البلاغة، قال في مستهله، (وأهل مكة أدرى بشعابها):

"عرفت الفترة الممتدة بين 1969-1970 ظهور ثلاثة نصوص د تكون متزمنة، ومع اختلاف أحجامها، فإن عناوينها تشي

ـ عرضنا للتوجهات العامة لهذه البلاغة الشعرية في مقدمـــة كتابنـــا: تحليـــل الخطاب الشعري البنية الصوتية. وتحدثنا هناك عن شعرية لسانية (ياكوبســـون)، وشعرية بلاغية (جان كوهن) (وكبيدي فاركا)، وشعرية سميائية (لوتمان).

بأمر ذي اعتبار. نقصد بذلك: البلاغة العامة Rhétorique générale لمجموعة لييج Groupe de Liege ، الذي نعلم أن عنوانه الأصلي هو : البلاغة المعممة Rhétorique généralisée ، ونقصد (ثانيا) مقال ميشيل دوكي Michel Deguy: نحو بلاغة لصورة التعبير المعممة Pour une rhétorique de la figure généralisée ، ونقصد (ثالثا) مقال جاك سوشر Jaques sojcher: الاستعارة المعمَّمة (La métaphore générnalisée). هكذا [يتقلص الموضوع] من البلاغة إلى صورة التعبير ثم إلى الاستعارة"[1].

وحين نفحص كتاب البلاغة العامة المذكور نجد أن ما يقدمه إنما هو بلاغة لصور التعبير لا تمس الجوانب الأخرى من البلاغة، بمفهومها العام عند أرسطو، أي أنها لا تهتم بمبحثي الإيجاد(اجتلاب الحجة) والتنظيم (تنظيم أجزاء الخطبة). ولذلك تحول المركزي في البلاغة القديمة إلى الهامش. يقول جينيت :"ها نحن اليوم نطلق اسم بلاغة عامة على مصنف في صور التعبير. إن إحساسنا بالحاجة إلى "التعميم" ناتج عن إفراطنا الواضح في الاختزال. إن تاريخ البلاغة، من كوراكس إلى اليوم، هو تاريخ اختزال مُعمَّم"[2].

اعتبر الدارسون لزمن طويل ــ وربما ما يزالون كذلك ــ أن أحسن مَسرَد لتاريخ "اختزال البلاغة الغربية" (بإهمال أبعادها الحجاجية والمعرفية) هو الذي قدمه رولان بارت؛ فقد اعتمده جل الدارسين وأفتوا به، ومنهم جيرار جينيت[3] وبيرلمان[1]، مع

[1] - Gérard Génette. "Rhétorique restreinte". (p.21).

[2] ــ نفسه 22.

[3] ــ قال جيرار جينيت: "من أجل تفصيل هذه النظرة المسيطرة وإصلاحها يلزمنا القيام بفحص تاريخي واسع يتجاوز طاقاتنا بكثير، وقد كان رولان بارت قدم

تركيز كل على ما يهمه.

وهكذا ركز جيرار جينيت على لحظات الاختزال الكبرى. فذكر من الأعمال التي كرست تحويل البلاغة نحو صور التعبير عامة والمجاز، خاصة كتابِ ديمارسيDumarsais: المجازات Les tropes. "لقد ساهم هذا المؤلَف في تقوية الاهتمام بصور التعبير المعنوية القائمة على المجاز، وبذلك وضع التعارض بين المعنى الحقيقِي والمعنى المجازي في مركز التفكير البلاغي ... كما جعل البلاغة تفكيرا في التصوير التعبيري..."(2).

ثم جاء فونتاني فاعتبر عمله امتدادا لعمل ديمارسي وتكميلا له. يقول جينيت رابطا بين العملين:

"لاشيء يمكن أن يجسد أثر هذا الاختزال المجازاتي (tropologique) في تطور البلاغة الفرنسية كما جسده عمل

الخطوط العامة له في ندوة بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا. ولا نطمح هنا لأكثر من الإلحاح على المراحل الأساسية لهذه الحركة؛ المراحل التي سجلت الانتقال من البلاغة الكلاسيكية إلى البلاغة الجديدة المعاصرة، مع التساؤل عن دلالاتها". (La rhétorique restreinte.p. 22) وأشار في الحاشية إلى المنحى المخالف الذي سار فيه كبدي فاركا Kibédi Varga في كتابه Rhétorique et littérature حيث اعتمد مؤلفات مغايرة تظهر الاهتمام بالأبعاد الأخرى للبلاغة مما لا يتسع المقام لذكره. و وجد بيرلمان ضالته، وهو بصدد بيان هيمنة الاتجاه الأسلوبي على البلاغة، فيما كتبه جيرار جينيت، فاستأذن القارئ في نقل فقرات من مقاله(الصفحتان21-22 من مقال جينيت).

1 ـ قال في إمبراطورية البلاغة : "برغم أن رولان بارت لا يرى في البلاغة القديمة أكثر من موضوع تاريخي، أي أنه متجاوز حاليا، فإنه يؤكد أن حصر البلاغة في صور التعبير يجافي المنطق". L'empire rhétorique.p.11.

2 ـ L'empire rhétorique.p.. 23

(فونتاني)"[1]. كان عنوان منجزه في الأول: **شرح نسقي للمجازات** (Commentaire raisonné des tropes .1818) ، **ثم عدل إلى: مصنف عام في صور الخطاب** Traité général des figures du discours.(1821-1927) . **لقد وسع فونتاني لائحة الصور مستوعبا** المجازات وغيرها. ونظرا لما يطبع الكتاب من استقصاء وحسن تصنيف ، فقد لعب دورا أساسيا في تحديد مفهوم البلاغة المعاصرة عامة[2]. وهذا" التعميم" من البلاغة الفرنسية إلى البلاغة المعاصرة ليس حيلة خطابية من جيرار جينيت لتعميم حكم غير معمم، بل إن الملابسات التاريخية تشهد لهذا الحكم.

وقد تمثلت الخطوة اللاحقة، بعد عملية الجرد والتصنيف، في عملية الاختزال عن طريق الدفع بالقيمة المجازية إلى أقصى الحدود؛ ففي مرحلة أولى أرجعت التحويلات الدلالية إلى علاقتين: مشابهة ومجاورة، كما صاغ ذلك ياكوبسون مستفيدا من تراث الشكلانيين الروس ، ثم أعطيت الاستعارة مفهوما واسعا وعاما لتستوعب كل صور التغيير الدلالي. وفي هذا السياق، ومسايرة للإبداع الشعري الحديث، أمكن لبلاغي مثل جاك سوشر أن يحسم الاختيار لصالح الاستعارة وحدها قائلا دون تحفظ: "إذا كان الشعر فضاء ينفتح في اللغة، وإذا كانت الكلمات تتكلم من جديد والمعنى يتمعنُ من جديد بواسطتها، فذلك لوجود تحويل للمعنى بين اللغة المستعملة والقول المتوصل إليه، أي وجود استعارة. وفي هذا المنظور لا تبقى الاستعارة مجرد صورة من الصور بل تصير

---

1 ــ نفسه.

2 ــ نفسه24.

صورة الصور، ومجاز المجازات"[1].

هذا الرأي هو نفسه الذي وصل إليه ميشيل جوكي برغم أن عنوان مقاله يوحي بتوسيع المجال، قال: "إذا تعلق الأمر بإخضاع نوع من الأنواع لجنس ما، فإن الاستعارة، أو صورة الصور، هي المؤهلة للعب دور الجنس... لا يوجد غير جنس أعلى واحد هو جنس صورة التعبير أو الاستعارة... الاستعارة والكناية تنتميان، رغم اختلافهما الثانوي، إلى بُعْد واحد، هذا البعد الذي يمكن التعبير عنه عامة بعبارة الاستعاريةً"[2].

وبعد تتبع لمسار عملية الاختزال حيث يتضح أن البلاغة وقعت أسيرة الشعرية يختم جينيت مقاله بعبارة فيها الكثير من المداعبة، أو السخرية البيضاء من ذلك التابع الذي يريد أن يصير متبوعا، مسجلا تعجبه من ادعاء الشعر القدرة على تغيير العالم، وهي المهمة التي تعتقد البلاغة أنها من اختصاصها قائلا: "من البديهي، فيما آمل، أننا لا نقترح هنا لا على الشعر ولا على الشعرية التخلي عن استعمال الاستعارة أو عن نظريتها. بل الصحيح بالمقابل هو أن الاستعارية أو المجازية أو نظرية صور التعبير هي التي لا تتركنا وشأننا فيما يخص البلاغة العامة، وأكثر من ذلك فيما يخص هذه " البلاغة الجديدة" (إذا شئنا) فهي التي تنقُصُنا(من بين أشياء أخرى) من أجل "التأثير في محرك الكون"، وهي التي ستكون سميائيات للخطابات، لجميع الخطابات"[3].

لعل هذه العبارة الكاشفة لكثير مما وراء الخطاب أحسن تمهيد

---

1 ـ نقله جينيت في figures3.p.33. من المقال المذكور سابقا.

2 ـ نقله جينيت في figures3 ص34.

3 ـ نفسه 40.

للتوجه الثالث.

3 ـ التوجه الخطابي: السميائيات وعلم النص

يتجسد البحث عن بلاغة لكل الخطابات كما تمناها جينيت، البلاغة المؤهلة "للتأثير في محرك الكون"، في البحث عن صيغة تجمع بين الاتجاهين 1 وَ 2 في ربقة، وصهرهما في بوتقة. فبذلك تخرج البلاغة من أن تكون بلاغة معمَّمة أو مؤمَّمة (أي يصادر مكون من مكوناتها المكونات الأخرى ويؤممها) إلى بلاغة عامة ينصهر فيها المكونان الشعري والتداولي الخطبي وتتجاوز اللغة الطبيعية إلى عالم العلامات. بلاغة تقع عند تقاطع أجناس القول وأشكال التواصل؛ رائدها التأثير والتفعيل. إنها صيغة قد تظل هدفا تهفو نحوه القلوب وتقصر دونه المشاريع المضبوطة علميا. وهذا ليس عيبا نظرا لطبيعة الموضوع المتحركة. لقد شكر جينيت مسعى رولان بارت وكبدي فاركا نظرا لكونهما خرجا بالبلاغة عن حدود صور التعبير، واهتما بالأبعاد الأخرى التي أغفلتها الشعرية.

وأرى أن أجرأ محاولة للخروج من الثنائية، فيما اطلعت عليه، هي التي اقترحها هنريش بليت في مقاله المطول: البلاغة والأسلوبية Rhétorique et stylistique .

يأخذ هنريش بليت على التوجه الثاني (الشعري) إهمال البعد التداولي للخطاب هذا التوجه الذي اغتنت به البلاغة القديمة قبل أن تختزل، قال:

"لقد اعترف منظرون محدثون مثل ج.ن.ليش (1966، 1969)، و ت. تودوروف (114-117: 1967)، ومجموعة لييج (ج. ديبوا

و ج.م. كلانكبيرك وَ أل 1970) بدقة فن العبارة القديم(élocution)، وأسلوبية الانزياح، وحاولوا إدماجهما اعتمادا على اللسانيات البنيوية. كانت النماذج المحصلة بهذه الطريقة أحيانا أكثر تماسكا من البلاغة الكلاسيكية، غير أنها، بخلاف الأخيرة، تتخلى بشكل يكاد يكون تاما عن التوجه التداولي"[1].

يستند مقترح هنريش بليت في أساسه النظري إلى منزع سميائي ينطلق من المقام التواصلي، ويراعي ثلاثة أبعاد في بناء الخطاب: التركيب. الدلالة. التداول[2].

وهذا النموذج يتعامل مع الخطابات المختلفة حسب مقاماتها ابتداء من الخطاب اليومي وانتهاء بالخطاب الناقص عبر الخطابين الخُطْبي والشعري، وتتدخل المقاصد في تحديد طبائع الخطابات، ويقوم التمييز بينها على الهيمنة، حسب مفهومها عند ياكوبسون لا على الانفصال والقطيعة. نأخذ فقرة من المقال المذكور تعالج هذه القضية القديمة الجديدة، قضية التداخل والتخارج بين الخطابات:

"وإذا مال التواصل الخُطبي نحو التواصل الشعري، فإن الصورة البلاغية تتحول إلى صورة شعرية. وهذا يتضمن تغييرا في الوظائف، ففي حين يرتبط التواصل الخطبي (مثل التواصل

---

[1] ــ البلاغة والأسلوبية 41.

[2] ــ قال: "إذا ما تبنينا وجهة نظر سميائية تستلهم نموذج موريس ch. w. Morris فإننا نميز ثلاثة أصناف من الانزياحات:
انزياح في التركيب (العلاقة بين الدلائل)، 2) وفي التداول (العلاقة بين الدليل والمرسل والمتلقي)،3) وفي الدلالة (العلاقة بين الدليل والواقع).
يرتبط بكل مجال من هذه المجالات صنف من صور التعبير". (البلاغة والأسلوبية 41).

اليومي) بوظيفة مقصدية ملموسة لا بوظيفة لسانية، فإن الغرض من التواصل الشعري ــ بحسب ياكوبسون ــ ليس إلا غرضا في ذاته (الغائية الذاتية)، أي أن الدليل اللساني الثاني يحيل على نفسه. من هذه الزاوية، فإن التواصل الشعري لا يرتبط بعناصر خارج اللغة بل يكون نظامَه التواصليَّ الخاص. ومع ذلك فإن هذه المعالجة لا تعني أن هناك رجوعا إلى تصور عتيق وعازل للأدب، بل إنها أكثر تعقيدا في الواقع. فالوظيفة الشعرية لا تلغي الوظائف الأخرى، بل تكتفي بالهيمنة عليها. فالواقع أن النص الشعري يحتوي أيضا على عناصر إقناعية وعناصر حمالة للأخبار. كما أن النص الإقناعي يحتوي عناصر شعرية وعناصر إخبارية. وإذا وقعت انزلاقات في تراتبية الوظائف النصية، تبعا لتغير في نمط التلقي، فقد ينتج عن ذلك شعرنة نص أو ضياع شاعريته. وينبغي ترتيب الصور اللسانية حسب الهيمنة الوظيفية، وبذلك ستنتمي حينا إلى تصور أسلوبي شعري، وحينا إلى تصور خطبي، وحينا إلى تصور يومي"[1].

ويأسف هنريش بليت لكون أسلوبية السجلات لم تطور برغم كونها مؤهلة لتجاوز النقص المترتب عن قصور الأسلوبيات الأخرى التي تركز على جانب من جوانب مقام التواصل (المرسل، المتلقي، السنن) دون الآخر. فبرغم أن التركيز على جانب دون الآخر "ضروري لإبراز الطابع الخاص لتوجه متميز، فإن هذه التوجهات الجزئية تمنع من رؤية مجموع ظاهرة التواصل الأسلوبي في مجملها. ولذلك كانت النظريات التي تستوعب عدة

---

[1] ــ البلاغة والأسلوبية 64-65. وهذا الكلام يذكر بآراء الفلاسفة المسلمين، ويكاد أحيانا يكون ترجمة لكلام حازم القرطاجني في القسم الثاني المخصص للمعاني الشعرية من منهاج البلغاء.

عوامل تواصلية مفضلة على غيرها: كما هو لشأن بالنسبة لنظرية السجلات . والسجل يعني "تنوع الأدب بحسب الاستعمال" لذي يسمح بتقسيم ثلاثي ملائم لكل مقام، كما يلي:

1 ــ حقل الخطاب: العلاقة بين النص والموضوع،

2 ــ نوع الخطاب: العلاقة بين اللغة لمكتوبة و للغة المنطوقة.

3 ــ فحوى الخطاب: العلاقة بين المرسل و لمتلقي في بعض مقامات إلتواصل الاجتماعي"[1].

ويبدو أن الصياغة السميائية حسب التصور الذي قدمه هنريش بليت أكثر انسجاما وأوضح دلالة من توحه علم لنص لأدبي الذي بدا لي ــ في حدود فهمي ــ تلفيقيا وغير دال؛ يسوده الكثير من التكرار، وتضيع فيه الخصوصيات النوعية.

هذه خطوط عامة لرسم تخوم البلاغة وما تتعرض لـــه من اقتحام، مع بيان المحاولات المتكررة من طرف لشعرية و لحجاج للاستيلاء على مركزها وعاصمتها، وقد اتضح كيف أن الخطابة كانت على الدوام نقطة تقاطعهما حتى التبست كإنتاج نصي بالصناعة التي تتناول الخطاب أي بلغته الواصفة: لبلاغة. كما التبست البلاغة بالمعرفة أي بالرصيد الثقافي للخطاب.

---

1 ــ البلاغة و الأسلوبية 39.

الفصل الثاني

البلاغات الخاصة

السخرية الأدبية والسيرة الذاتية نموذجا

المبحث الأول

بَلاغةُ السخرية الأدبية

السخرية بين التخييل والإقناع

إشكالية التعريف

إن لشروع في الحديث عن السخرية (ironie, irony) قبل تعريفها وتحديد مجالها سيؤدي حتما إلى سوء تفاهم. كما أن البداية بأي تعريف سيؤدي لا محالة إلى الدخول في تصور خاص؛ له بدايته ونهايته وحدوده التي تتجاهل، في كثير من الأحيان، الاجتهادات والتصورات الأخرى. فهناك من يشتغل بالمعنى المعجمي للكلمة في اللغة العربية ثم يستدعي الموقف الأخلاقي أو الديني من ذلك المفهوم فيقع في الحرج، وقد يَعترض على الموضوع برمته قبل الخوض فيه. وهناك من يأخذ كلمة "إيروني" من أصولها الإغريقية واشتقاقاتها في البلاغة |الأوروبية القديمة

فيقف عند فهم لساني ضيق ولكنه متعال يــرفض التعامــل مــع المفاهيم النقدية "الفضفاضة" التي هي ســند البلاغــة ومرجعهــا. وهناك من يأخذ الكلمة من زاوية فلســفية عدميــة معتبــرا الأدب مجرد مجــال للتجــارب، والبلاغــة مُجــردِ عَــرَضٍ لا يمــس الجوهر..الخ.

وقــد عبر د. س. ميوك D. C. MUEKE عما يعانيــه مفهــــوم السخرية من اضطراب بقوله:

"لأسباب مختلفة بقي مفهوم السخرية مفهوما غير مستقر؛ مطّاط وغامض . فهو لا يعني اليوم ما كان يعنيه في القرون السالفة. ولا يعني نفس الشيء من بلد إلى بلد. وهو في الشــارع غيــره فــي المكتبة ، وغيره عند المؤرخ والناقد الأدبي. فيمكن أن يتفق ناقدان أدبيان اتفاقا كاملا في تقديرهما لعمل أدبي غير أن أحــدهما قــد يدعوه عملا "ساخرا" في حين يدعوه الثاني عملا "هجائيا"، أو حتى عملا "هزليا" أو "فكاهيا" أو "مفارقا" أو "حواريا" أو "غامضا[1]".

ليس من أغراض هذا "المدخل "، ولا في واقع تراكم الدراسات العربية الحديثة في هذا المجال ما يخول لنا الانحشار في زاويــة دون أخرى قبل تبين المجال بصفة عامة . لذلك فمهما فتح لنــا أو فتحنا من نوافذ للتأمل في الموضوع واستخلاص نتائج فإننا نعتبر أن عملنا يقوم أساسا على التقديم والتعريف بموضوع أساسي صار شبه مجهول في الدراسات البلاغية العربية الحديثة. وقد انعكــس هذا الواقع على الدراسات النقدية التطبيقيــة فأتــت فــي أكثرهــا انطباعية توحي بالإحساس بالظاهرة دون أن تســتطيع الإمســاك خيوطها.

——————

(1) Da. C. MUEKE. "ANALYSES DE L'IRONIE". P.36.

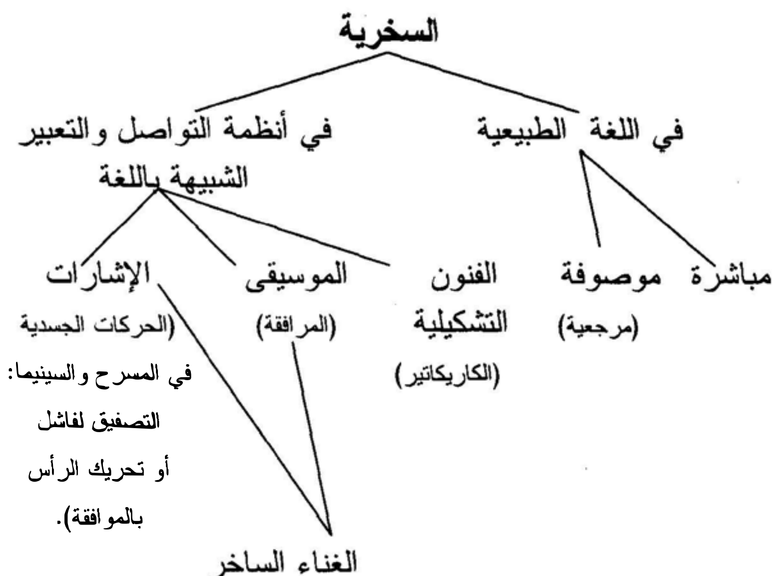
لا نجد في التراث العربي لفظا عاما مولدا لمعانٍ تستوعب المفهوم الحديث للسخرية. وذلك برغم وجود ألفاظ كثيرة تصف تجليات عديدة "للهزل" باعتباره الخلفية الفلسفية للسخرية البلاغية. وهي ألفاظ ترتبط بمتن غني من النصوص الساخرة في كل مستويات السخرية. ولذلك لن نقحم أنفسنا في البحث عن أصل عربي للمفهوم الحديث للسخرية، ولن ننكر على غيرنا فعل ذلك. ولن نتتبع ــ خلافا لما درج عليه الدارسون الغربيون ــ تطور مفهوم كلمة "إيرونيا" اليونانية ومشتقاتها في اللغات الغربية الحديثة إلا حين ترتبط بمفهوم السخرية كمنهج حجاجي.

لقد حاول البلاغيون المحدثون تجاوز هذا الاضطراب بفتح الموضوع أقصى ما تسمح به بنيته ليستوعب أوسعَ مجال انطلاقا من أنساق بلاغية ذات قدرة تفسيرية. وقد جرى ذلك في حوار مع معطيين: المتن النصي والآلية الحوارية.

1ــ المتن الساخر، أو الذي اعتبر ساخرًا

وهو متن شاسع في اللغة وخارج اللغة (والذي خارج اللغة مثل الرسم الكريكاتيري، والديكور المرافق للعروض الهزلية، والإشارات الجسدية : التصفيق لعرض فاشل مثلا، والموسيقى).

وكثيرا ما كان قصور هذا النموذج النظري أو ذاك عن استيعاب فئة من النصوص مبررا للمراجعة والنقد ومحركا لدعاوى التجاوز بين المنظرين: إنها حرب الأمثلة المضادة بمعنى الكلمة. وهذا ما حذا بكثير من الدارسين المتأخرين إلى إعلان حصر حديثهم في زاوية خاصة من هذا الحقل الواسع.



2ـ البعد الحواري للسخرية

هنا يحضر الجانب التقويمي مشفوعا بحالة وجدانية متميزة: ضحك الاستخفاف أو غصته. وقد استفاد هذا البعد من رصيد فلسفي ضارب في القدم يحال فيه على السخرية السقراطية، كما سنرى.

مكونات الخطاب الساخر

تختلف الصياغات والنسب والأسماء، ومع ذلك يبقى هناك مكونان حاضران عند أغلب الدارسين المحدثين للسخرية أو سخرياتيين، كما صاروا يلقبون.

1 ـ مكون انفعالي، أو تأثيري أو مقصدي..إلخ

يتجلى هذا المكون في الاستخفاف المشتمل علـــى الضــحك أو الرغبة فيه، وعلى الاستهجان أو مجــرد الإحســـاس بالمفارقـــة. فالسخرية، حسب عبارة كيربرا أريكشــيوني، " تهــاجم وتعتــدي وتفضح، وترمي هدفا .[1]". وهي تنظر هنا إلى الأثر، في حــين نجد مجموعة مي Mu مثلا تنظر إلى المرسل الساخر فتعتبر هذا العنصر عنصرا انفعاليا وجدانيا[2] ETHOS.

2 ـ مكون بنائي، أو لساني أو بلاغي

نعت هذا المكون بالنعوت المذكورة أعــلاه حســب المنظــور والتصور المعتمدين، وهو يتجسد من خلال المفارقة الدلالية ومــا يترتب عنها من غموض والتباس. (مع عدم تسليمنا نحن باستعمال "البلاغي" صفة لهذا المستوى وحده، فالبلاغة تضم، عنــدنا، كــل مكونات الخطاب الشعري والخطابي).

اعتمادا على هذين المكونين عرفت جماعة مي السخرية بقولها: "ليست السخرية شيئا آخر غير تقاطع بنية ضــدية مــع انفعــال هــازئ[3]".

فهل يمكن أن نقول بسهولة : إن السخرية مكونة من عنصــر بنائي وعنصر انفعالي يمكن الحديث على كل منهما على حدة ؟

إن هذا الأمر ليس عسيرا وحسب بل هو مستحيل، فــ " القيمة

---

1 ـ KERBA. ORECCHIONNIE." PROBLEMES DE L'IRONIE ". P. 11.

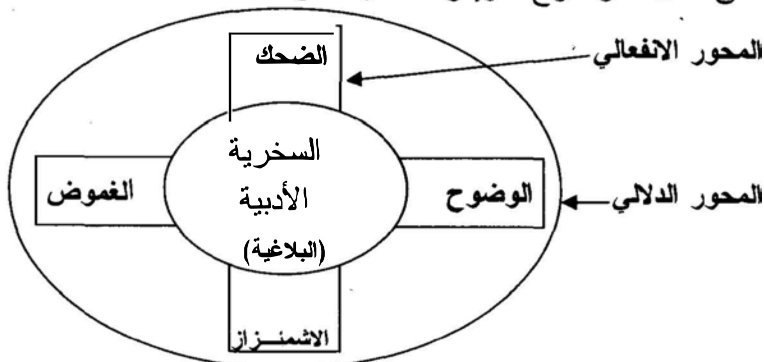
2 ـ GROUPE MU. "IRONIQUE ET ICONIQUE". P.428- 429.

3 ـ نفسه .

التأثيرية للسخرية ـ كما تقول أوركشيوني ـ واحدة من خصوصياتها الشكلية ."ذلك لأن التقابل الدلالي إنما يتم داخل الضرورات القيمية التي يفرضها العنصر التأثيري[1]".

ويمكن تبسيط ذلك بأن نقول: إن الحديث عن الاستخفاف هو حديث عن نقد ملتبس، والحديث عن الالتباس هو حديث عن المفارقة الدلالية (أو المقامية). والحديث عن الضحك هو حديث عن ضحك الاستخفاف ، أي حديث عن الانتقاد .

نقترح تشخيص موقع السخرية في بؤرتها وامتداداتها في اتجاه هذا المكون أو ذاك بالخطاطة التالية التي نأمل أن تستعمل كمساعد على تأمل الموضوع ، وإدراك تعقيداته ولطف مأخذه.



تظهر هذه الخُطاطة المركز الذي يتقاطع فيه المكونان الأساسيان للسخرية: المكون الدلالي الذي يمتد من أقصى درجات الوضوح إلى أقصى درجات الغموض والمفارقة. والمكون الانفعالي الممتد من الضحك الخالص إلى الاشمئزاز الذي تظهر معه نفس الملامح المصاحبة للضحك، كتقلص عضلات الوجه. في

” PROBLEMES DE L’IRONIE ”. P.12. – (1)

هذا المركز توجد السخرية الأدبية الصرف داخل مربع تقاطع المحورين، وهذه حالة نظرية افتراضية. أما الأحوال المحتملة فهي التي تمثلها الدائرة؛ حيث يمكن اتساع دائرة السخرية في اتجاه هذا الطرف أو ذاك. فتكون أكثر غموضا أو أكثر وضوحا، أو أميل إلى الإضحاك، أو أميل إلى إثارة الاشمئزاز والاستهجان.

ومن المعروف أن النصوص المعتبرة نصوصا ساخرة قد لا تحترم هذه الوصفة، بل قد تكتفي بالتفاعل الثنائي جامعة بين الضحك والتورية، أو الضحك والمباشرة الفاضحة، مع تحويل عنصر النقد إلى مرتبة أدنى بحيث يكون غير ملحوظ أو في حكم الغائب، وقد تنجر السخرية نحو النقد المباشر المر[1].

وبعبارة أخرى، فإن تحديد المركز وكشف الأشعة التي تمتد منه إلى المحيط جدير برفع اللبس الذي يغلف مجموعة من المفاهيم التي تعيش في اتصال وانفصال مع السخرية الأدبية الرفيعة، ومنها: الفكاهة والتهريج والتماجن والخلاعة حيث يُستهدف الضحك بأبسط الوسائل وأقربها، من جهة، والغصة والتعريض عن طريق الخرافة والعوالم الموازية حيث يُستهدف النقد متسترا أو مكشوفا من جهة ثانية. هذا بالإضافة إلى استغلال قوة المفاجأة في اللغز[2].

---

[1] – استعملت السخرية بكثرة في الهجاء في الآداب الأوروبية خلال القرن 18 حتى صارت تضم صورا بلاغية موازية لها مثل الاستهجانSARCASM ، بل صارت مرادفة للهجاء SATIRE. (MAYERS 1981)، عن محمد التوزاني في رسالته حول السخرية بالإنجليزية، مخطوطة بخزانة كلية الآداب بفاس.

[2] – من الدارسين القلائل الذين حاولوا دمج البعدين الدلالي والحجاجي كيربرا

إن دائرة المركز هي التي تهم الدارس الأدبي حين يتحدث على وجه الإجمال ولا يدخل في التفاصيل. انظر مثلا كيف يحدد بِيدْ أليمان السخرية الأدبية من زاوية الوضوح والالتباس بقوله: "النص الساخر المثالي هو النص الذي تكون السخرية فيه افتراضية نظرا لغياب القرائن غيابا كلياً"[1].

ومن ثم فإن المؤشرات العَمْدية تضُر بالسخرية وتقلل من قيمتها، غير أن هذا لا يعني تعمية المعنى فلا بد من قدر من الشفافية. ومن ثم يعود أليمان نفسه ليعرف السخرية مستندا إلى البلاغة القديمة بأنها: "مفارقةٌ شفافة بين الرسالة الحرفية والرسالة الحقيقية"[2].

أوركشيوني: فقد لاحظت بحق أن "السخرية " كثيرًا ما تستعمل الهزءَ (RAILLERIE).. بقطع النظر عن التقنية الشكلية التي تستعملها". وبعد أن تساءلت عما إذا كان الأمر مجرد تجاوز لغوي أحالت على طبيعة السخرية نفسها، حيث لا مفر من قدر من المرونة في تحديد المركز والهوامش: "إن السخرية لا تفلت من المصير الذي تؤول إليه جميع المفاهيم التحليلية، فإلى جانب استعمالها الدقيق هناك استعمالات جانبية. وليس للمنظر أن يعامل هذه الاستعمالات الجانبية باستهجان، بل الملائمُ هو استخراج المكونات الدلالية الأساسية للمفهوم . ثم يأتي، بناء على ذلك، تحديد الانحرافات المختلفة التي تنزع إلى الانزلاق نحوها عن طريق التعليق (أو التعطيل) الجزئي أو الكلي لبعض هذه المكونات" . غير أن التصنيف الذي قدمَته – بعد هذا التمهيد النظري المناسب لكل منهج يتناول الوقائع الإنسانية – لا يستوفي الطبيعة المعقدة للسخرية، وهو كما يلي: 1 – تناقض غير هازئ، - 2 تناقض هازئ، 3 – هُزْءٌ بدون تناقض .

[1] - BEDA ALLEMAN. « DE L'IRONIE EN TANT QUE PRINCIPE LITTERAIRE ». P. 395 .

[2] - نفسه . ص.395 .

ولغرض التمييز بين الاستعمال الاستعاري والاستعمال الساخر يركز على طابع الإخفاء في المفارقة ، وتصبح هي المنعوتة بالشفافية: " المفارقة المميزة للسخرية هي إخفاءٌ شفاف".[1]، أي وظيفي.

وبجانب الالتباس الدلالي تعتمد السخرية الالتباس بين الضحك (المقترن بالفرح) والحزن. يقول جان كوهن:"...غير أن الضحك لا يستمر أكثر من لحظة قصيرة، وحالما ينطفئ يجد (المتهكم) نفسه من جديد أمام كون عبثي. لهذا فإن الحزن، كما نلاحظ أحيانا كثيرة، يتخفى في أعماق الهزلي؛ أُسرِعُ إلى الضحك منه، كما يقول فيغارو، خوفا من أن أضطر إلى البكاء عليه "[2].

إن كل مكون مشروط بمقابله: الضحك مشروط بالمرارة، والالتباس مشروط بالوضوح. والإفراط في جانب على حساب الجانب الآخر يهدد أدبية السخرية، وقد يتمادى إلى أن يهدد وجودها نفسه.

وبالاستفادة من تنازع الموضوع بين اللساني التداولي والفليسوف دون الالتزام بخطة أي منهما يمكن للبلاغي أن يحدد وصفته الخاصة انطلاقا من العناصر المتفاعلة في إنتاج الخطاب الساخر. فالعلاقة بين الساخر والهدف وكفاءة المتلقي الواقعي أو المفترض تلعب دورا أساسيا في تحديد القدر الذي تأخذه السخرية

1- نفسه.ص. 376.

2- JEAN COHIN . " LE COMIQUE ET LE POETIQUE" . P. 61

يذكر اقتران الحزن بالضحك بالمأثور العربي: "من الهم ما يضحك" .مع اختلاف في زاوية النظر.

من هذا المكون أو ذاك مما قدمناه. ويمكن النظر إلى هذا التفاعل من عدة زوايا:

1 ـ حال المخاطب

نقصد بحال المخاطب قدرته على تفكيك الرموز والنفاذ إلى الغرض سواء كان هدفا للسخرية أم كان مشتركا ضليعا فيها. وهذا يظهر جليا في السخرية الشفوية على خشبه المسرح حيث ينتظر المسرحي استجابةً سريعة في المكان والزمان فيقدم بين يدي سخريته الكثير من الضمانات اللغوية والسياقية (أو القرائن حسب التعبير البلاغي)، والإشارات (الحركات الجسدية) والموسيقية والتصويرية (الديكور). وهذه كلها ضمانات لا تتوفر في السخرية الكتابية.

2 ـ حال الساخر

لاشك في أن المستوى الثقافي للساخر يحدد قدرته على بناء السخرية. فكلما ارتفع مستوى الساخر كلما اعتمد وسائط متعددة بعيدة الدلالة موازنا بين العناصر اللسانية والوجدانية إلى حدود الالتباس. وكلما تدنى هذا المستوى كلما اختل هذا التوازن بالميل إلى النقد الفج أو الإضحاك المجاني. وذلك باللجوء إلى أسهل الوسائل، كالظهور بمظهر الصعاليك والتحدث بلغتهم على الخشبة التي يفترض المستمع أنها مكان محترم . فالمستمع / المشاهد يجد مفارقة مع المكان نفسه. وقد يصل الأمر إلى حد الابتذال والسخف المؤذي للمشاهدين كما يفعل اليوم بصورة "العْروبي" (الأعرابي البدوي) ولهجته في التلفزة المغربية. أوكما يفعل المصرين بصورة الصعيدي.

3ـ الظروف المحيطة بالخطاب

نلاحظ في السخرية السياسية الفكرية المكتوبة أو المرسومة الاكتفاء بمؤشرات قليلة أو غير ملحوظة؛ إذ يُترك قدر من الحرية للخيال، فهي تستهدف قراء خاصِّين متلافية الرقيب، بل توقع الهدف في موقع "المريب" الذي يتلافي أن يقول خذوني. وتكمن قوتها في التعامل مع القيم العليا التي لا يستطيع المستهدف نفسه التنكر لها علنا.

4 ـ العلاقة بين الساخر والهدف

تخضع هذه العلاقة لاعتبارات منها: هل يتعلق الأمر بموقف عام من سياسة أو فكر أو واقع، أم يتعلق بشخص في ذاته؟ هل للهدف سلطة نافذة يُخشى ضررها؟ هل كانت ثم ولَّت ..؟ الخ والحالة الأخيرة مغرية.

الخلفية الفلسفية للمكون الحواري

ترتبط السخرية عند مؤرخيها وفلاسفتها بسقراط وطريقته في طرح الأسئلة. ولذلك رأى هيجل أنه وإن كانت التسمية من أفلاطون، فإن المفهوم من سقراط: "إن الاسم وحده قد استعير من أفلاطون الذي استخدمه لوصف طريقة في الحديث، استخدمه سقراط في النقاش عندما كان يدافع عن فكرة الحقيقة وفكرة العدالة ضد غرور السفسطائيين، وغير المثقفين[1]".

ـ Hegel. Philosophy of right. P. 281 نقلا عن إمام عبد الفتاح. في مفهوم التهكم عند كيركجورد. ص.20 .

ويصف هيجل نفسهُ الطريقة التي استعملها سقراط فاستحقت هذا الاسم (لما تنطوي عليه من خصوصية ستبقى ملازمة للسخرية، خاصة المظهر الخادع، وإمكانية الضحك) قائلا: " كان سقراط يطرح على مستمعيه أسئلة كما لو كان يريد منهم أن يُعلِّموه. وهذه هي السخرية السقراطية الشهيرة التي كانت لونا خاصا من إدارة الحديث بين شخصٍ وآخرٍ"[1]. وحين نرجع إلى مصدر التسمية نجده دالا على ما أشار إليه هيجل؛ ذلك أن في الكوميديا اليونانية، كما يقول موريي في معجم البلاغة والشعرية، شخصية ثانوية باسم إيرون eiron ، هي عبارة عن أحمقَ ساذجٍ يتغلب دائما على البليد والمحظوظ. وكان سقراط يقوم بهذا الدور في محاورات أفلاطون؛ حيث يظهر الحقيقة عن طريق طرح أسئلة ظاهرة السذاجة يقود بها محاوره شيئا فشيئا نحو الحقيقة حتى يتغير الوضع فيصير المتعجرف بالحقيقة في البداية إلى موقع الساذج[2]"

وحتى إذا لم تكن هناك حقيقة فإن سقراط يصل إلى خلخلة المسبقات واليقينيات والمسلمات عند محاوره. يذكر موريي أن سقراط كان ابن مولدة، ولذلك كان يدعو عمله "توليدا". وينتهي إلى تعريف السخرية السقراطية بقوله: هي "فنُّ المساءلة القائمُ على مظهر السذاجة مع إخفاء المعرفة[3] ".

يُلاحظُ لوسبيرج أن الإخفاء السقراطي لا يهدف إلى ربح المعركةَ فحسب بل يسعى أيضا إلى نزع الثقة من الخصم وتنقيصه

- نفسه.
- H. MORIER . H. MORIER. DICTIONNAIRE DE POETIQUE ET DE RHETORIQUE. P. 59?
- نفسه.

امام الأشهاد. وهنا يكمنُ بعدُها البلاغي[1]."

من هنا يظهر أن السخرية السقراطية هي طريقة في الحـديث والجدل تنطوي على ثورة على المسلمات واليقينيات وتثير الشـك حولها، وتدعو إلى فحصـها مـن خـلال ذاوت متحـررة مـن الإكراهات الخارجية الفكرية والاجتماعية. وقد اعتنى كيركجـارد بهذا البعد النقدي أو الانتقادي وأنجز فيه رسالة ماجسـتر تحـت عنوان: مفهوم السخرية مع إحالة دائمة علـى سـقراط، معتبـرا السخرية فلسفة ثورية ساهمت في تحرير الإنسان بتحرير الذات . وبذلك رفض الفهم الذي وقر في ذهن هيجـل متـأثرا بالسـخرية الرومانسية، وأكد الطابع النسقي الفلسفي للسـخرية السـقراطية" باعتبارها ثورة وبداية تأسيس، والذي ضَـلَّلَ هيجـل فـي نظـر كيركجارد هو إسقاطُ المفهوِم الحديث الرومانسي (للسخرية) على المفهوم القديم. فقد كان ذهنه ينصرف كلما ذكر السـخرية إلـى شليجل وتيك" [2].

كان شليجل أول من استعمل مفهوم السخرية في مجـال الأدب ليعبر عن الأساس الفلسفي لفلسفة الأنا عند فيشته.

تقوم السخرية الرومانسية على اعتبار الأنا أساسـا للمعرفـة، وهي بسيطة ومطلقة. يقول هيجل: "وهذا الضرب مـن السُّـخرية ابتكره فريدريك فون شليجل ثم جاء كثيرون بعده فواصلوا الثرثرة حولـه[3]" .

- إمام عبد الفتاح. في مفهوم التهكم عند كيركجورد. 23.
- نفسه. 22.
- نفسه25.

تأتي سلبية هذه السخرية من القول "ببطلان كل شيء واقعي أو أخلاقي، أو أية قيمة ذاتية، وبطلان كل شيء موضوعي تكون له شرعية مطلقة"(1).

وبذلك تعيش الذات في فراغ مطلق "فينتج عن ذلك شعور بالتعاسة والتناقض". لقد كان هذا الوضع جديرا بأن يثير الارتياب حول السخرية في المجالين الفكري والأدبي ، ويثير عليها العداوة في المجال الاعتقادي .

وربما كان من الأجدى أن نأخذ تمييز هيجل بين السخرية والهزل بعين الاعتبار، إذ نجده يعطي الهزل الجانب الاعتقادي للسخرية، في حين يترك السخرية في مفهومها الرومانسي الذاتي: تأليه الذات واحتقار الواقع(2).

وفي هذه الحدود يصبح مفهوم السخرية مُشوّشاً لوظيفة الناقد الأدبي بقدر ما يشوشه المفهوم العامي والديني، غير أنه يجب أن نتذكر أن الأدب هو الأدب؛ هو الذي يدخل العفريت إلى القمقم، ويطل عليه من ثقب صغير يتنفس منه، فلزم إذن الحديث عن ترويض السخرية بتحديد مفهوم أدبي لها. وقد تنبه البلاغيون إلى هذه الانزلاق فسعوا إلى استرجاع السخرية إلى المجال البلاغي وبيان طبيعتها الأدبية، كما نبين بعده.

1ـ إمام عبد الفتاح. في مفهوم التهكم عند كيركجورد. 25

2ـ انظر هيجل. المدخل إلى علم الجمال. ص 117. ومما جاء فيه: "السخرية النبوغية المتعالية" وهي "تركز الأنا في الأنا الذي انبثت جميع الأواصر بالنسبة إليه. والذي لا يستطيع الحياة إلا في الغبطة الناجمة عن التمتع بالذات. وَ ف. ز. شليغل هو الذي اخترع تلك السخرية. وقد جاء كثيرون بعده ليهذروا بسخاء حول هذا الموضوع، أو ليعاودوا الثرثرة بصدده في أيامنا هذه."

استرجاع السخرية في المجال الأدبي

تمسك الدارسون المحدثون في مجال البلاغة واللسانيات (التداولية خاصة) بالطبيعة الأدبية والجدالية للسخرية محاولين استبعاد المفهوم الفلسفي والميتافيزيقي من ثلاث طرق:

1ـ تجاهل البعد الفلسفي الميتافيزيقي بحصر الحديث في المكونات اللسانية والسياقية أو المكونات السميائية بصفة عامة. وهذا ما نجده مثلا في كتابات كيربرا أوريكشيوني وألن بيرونضوني، كما سيرد فيما يأتي من حديث .

2ـ مناقشة المفهوم الفلسفي وإبعاده وتأكيد الطبيعة الأدبية للسخرية ، كما نجد في مقالة لبيدا أليمان بعنوان: السخرية الأدبية. يقول في هذا الصدد: "يجب، قبل كل شيء التفريق بجلاء، وبصورة نهائية بين السخرية كمبدأ فلسفي وميتافيزيقي والسخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي" (1).

ويرى أن مدخل الشُّبهة في هذا الأمر، بالنسبة للرومانسيين، راجع إلى الميكانيزم الحواري القائم في بناء السخرية باعتبارها مفارقة ضدية . فحين يقيم شليجل علاقة بين طرفي هذه المفارقة وبين قطبي الفكر المثالي، أي الغائية واللاغائية، أو خلق الأنا وإفناؤها (إلغاؤها) يُضيع بصنيعه ذلك المحتوى الأسلوبي للسخرية الأدبية في هذه الفضاءات الواسعة. ومثله في ذلك مثل توماس مان الذي "يرى في السخرية لعبة بين المفهومين المتضادين للحياة

---

1 — BEDA ALLEMANN . DE L'IRONIE EN TANT QUE PRINCIPE LITTERAIRE . P . 388

والروح[1]. "وهذه، في نظره، مجرد ادعاءات يمكن أن تمتد إلى ما لانهاية له، فهي لا تعدم منطقا داخليا يدعمها. ولذلك فلا بد من أن يعاد الأمر إلى نصابه: أن يبقى الحوار الساخر في مستوى اللغة، أي في الأسلوب الأدبي، وأن يكف عن اعتبار السخرية "وجهة نظر" أو "طريقة للتفكير[2]".

3ـ التعامل الثالث يكمن في الاحتفاظ بالطابع الفلسفي للسخرية محررا من معاني العدمية والسلبية . وذلك بالنظر إلى السخرية الأدبية باعتبارها وسيلة اختبارية تشاكس كل صور الجمود والغفلة والنقص والاستبداد وتستفزها، وثورة على كل ما يشيءُ الإنسان، ويخفي أو يلغي قدراته المبدعة وسعيه الدائب للتحرر .

نجد هذه النزعة في الحديث عن السخرية من زاوية مكون الضحك، كما هو الحال عند برجسون في كتابه الضحك. يرى برجسون أن الضحك مقاومة للآلية والتشييء، وسنعرض وجهة نظره. كما نجد هذا التوجه في الحديث عن البعد الإقناعي للسخرية عند التداوليين، وفي التأمل الانطباعي والذوقي في البلاغة، كما هو الحال عند موريي، وعند النزعة التأملية التي تنظر إلى النتاج الأدبي خاصة .

فَـ مُوريي يرى أن السخرية عامةٌ وشاملة في الكون والحياة وفي النشاط الفني للإنسان: "إن كل ما يمزق الإنسان، وكل تناقضاته، ووعوده الصادقة غير الموفاة، ومثاليته المتضاربة مع سلوكه تُكون مصدرا للسخرية: تُكوِّن سخرية تراجيدية عندما

ـ نفسه 388ـ 389

ـ نفسه.

يتعذر إصلاحُ الأزمة، ودعابة عندما تكون العواقب قابلة للإصلاح أو الإهمال [1].

تكون السخرية في المجتمع حين تسود عدالة الإنسان المقلوبة، وتكون في الذات الإنسانية حين تخون الإنسان ملكاته (ثقب الذاكرة في لحظة غير مناسبة مثلا). والناس يتحدثون عن سخرية الأقدار. وهم أشبه بالممثل الذي لا يعي الشركَ الذي نُصبَ له، ثم لا يدري لماذا تذهب جهوده عبثا، أو يعمل ضد مصلحته[2].

وقد خص جانكيليفتش السخرية بكتاب بعنوان السخرية L'IRONIE، تناول فيه البعد التواصلي الانتقادي للسخرية في طريق وسط بينِ الفلسفة والأدب. "فالسخرية (عندهٍ) هي طريقة للتعبير، إنها تبلغ أو توصل، كما سنرى دون أن تبلغ أو توصل. ولكنها تتوجه بالضرورة إلى وسط اجتماعي بدونه لا يبقى معنى لتورياتها[3]."

وانطلاقا من هذا المفهوم الإشكالي ومن وجود السخرية في جميع المجالات يبحث في طبيعة السخرية: هل هي صورة بلاغية أم هي جنس أدبي؟ ويفرق بينها وبين التأمل والفن: "إن التأمل والفن ليسا سخريين، إذ ينقصهما التأرجح بين الأطراف القصوى، وحركة الذهاب والإياب الديناميكي من الضد إلى الضد التي تُنتجُ التباس اللعبة؛ السخرية هي وعي لعبي جيد، ولكنه وعي جيد

---

1 ـ H. MORIER . H. MORIER. DICTIONNAIRE DE POETIQUE ET DE RHETORIQUE. P. 591

2 ـ نفسه591 .

3 ـ JANKELVITCH. L'IRONIE . P.42

مجدول (أي مضاعف الضفيرة)، وغير مباشر يفرض على نفسه الذهاب والإياب بين النقيضين" [1].

وحين نتأمل السخرية في أسمى صورها كآلية دفاعية ضد القهر مهما كان مصدره، فيمكن القول بأنها إحدى الخصوصيات القليلة التي تميز الإنسان عن الحيوان باعتبارها تعديلا للسلوك الغريزي؛ فالإنسان هو وحده الذي يقلب، عنْ وَعْيٍ، الموقفَ المأساوي، أو موقف الشدة إلى موقف اللامبالاة. ولاشك أن هذه المسألة مرتبطة بوعيه الوجودي، وعيه بالموت في حد ذاته، أو وعيه بالموت مقرونا بالعالم الآخر عالمِ الحقيقة الكلية، والقوة الحقيقية التي تسخر من قوى الإنسان وتعجْرُفه الجاهل. إن وعي الإنسان بهذه الحقيقة يُحرره من الإكراهات البشرية والطبيعية الزائفة.

السخرية الرفيعة إذن هي مسحٌ "بالحرير" في الموقف نفسه الذي يَنشِبُ فيه الحيوان مخالبه، ويُكشِّر عن أنيابه، أو يلوذ بالفرار. والناس في البعد عن رد الفعل الحيواني المباشر درجات. غير أن المواقف لا تسمح دائما بمثل هذا السلوك فيرتفع الرد إلى مستوى الاستفزاز أو يتجاوزه.

فرغم أن ابن الرومي ـ فيما يروى ـ كان يعلم أن السم قد سرى في جسده، وأنه لا محالة هالك، فقد رفض أن يترك مسمِّمَه ينعم بنشوة سخريته منه. فحين قال الخليفة المغتر للشاعر الهزيل! وهو منصرف من المجلس مترنحا من فعل السم: "سلم على أبي"! رد عليه ابن الرومي برباطة جأش: "ما طريقي إلى جهنم!". ومثل

ـ همه.54.

هذه الحكايات الانتقامية من الاستبداد والاستخفاف بالآخرين كثير؛ ما كانَ منها واقعيا وما كان مختلقا لأداء هذه الوظيفة نفسها، أي الاقتصاص فنيا[1].

وحين أفلح زملاءُ أبي حيان التوحيدي في كفه عن الرد على إهانة الصاحب بن عباد له ابتلع كبرياءَه موقتا، ثم قام بعملية تحويل سريعة ساخرا من تشوهات الصاحب في كتاب كامل: مثالب الوزيرين. وكأنه في الواقع يخاطب نفسه ليقنعها بأن لا عبرة بما يصدر عن شخص الأولى بسلوكه أن يحسب على الحيوان الذي لا مبرر للغضب منه، فتبدو السخرية من هذه الزاوية محاولة لحفظ التوازن وتحقيق التماسك والدفاع عن النفس في مجتمع مقلوب. ويمكن اعتبارها من جهة أخرى مصالحة مع الواقع للتمكن من معايشته بنفس الشكل الذي تتم فيه المصالحة مع العاهات بعد الضحك منها.

تفسير الضحك الساخر

حاول فلاسفة وبلاغيون تفسير طبيعة الضحك الساخر. وهم بذلك إنما يسعون لتفسير آلية اشتغال السخرية، أو مستوى منها: مستوى الطرفة والهزل، أي ما دون مستوى المرارة والنقدِ شبه الصريح.

[1] – انظر مثالا جيدا لذلك في الفصل2.المبحث2 من هذا الكتاب: حكاية الشاعر الذي أجيز بمد شعير فأنشأ يقول:

يقولون لي: أرخَصتَ شعركَ في الورَى! فقلت لهم: من عُدْم أهل المكارمِ
أُجِزتُ على شعري الشعيرَ، وإنه كثيرٌ(؟!) إذا خلّصتَه من بهائمِ

(من حلبة الكميت).

من أشهر هذه المحاولات ما بذله برجسون في كتابه الضحك، إذ لم يتحدث عن الضحك بشكل مطلق؛ في بعديه الفزيولوجي والنفسي، وإنما تناول جانبا من بعده الاجتماعي الذي ينطوي على نقد مظهر من مظاهر التألي (التشبه بالآلة) والتحجر في سلوك الإنسان اللغوي والحركي الناتج عن تحجر فكري أو جسدي؛ فيكون الضحك بهذا الاعتبار احتجاجا أو عقابا (لذلك الواقع غير المرن):

"المضحك في الإنسان هو هذا الجانب الذي يُحاكي بتصلُّبه الخاصِّ الآليةَ المحضة البسيطة، أي الحركة من غير حياة. فهو يدل إذن على نقص فردي أو جماعي يقتضي عقابا مباشرا، وما الضحك إلا هذا العقاب. الضحك حركة اجتماعية معينة تلفت النظر إلى ذهول في البشر والحوادث، وتردَع عن هذا الذهول"[1].

ومن خلال هذا المفهوم يحاول تفسير جميع الصور المعتبرة من باب السخرية والهزل والنكتة، بل وصور الملهاة أيضا. فالذي يُضحك في الملهاة هو ضرب من الآلية قريب جدا من الذهول. ويكفي كي نقتنع بذلك أن نلاحظ أن للشخصية تكون مضحكة على قدر ما تجهل نفسها تماما. فالمضحك لا يشعر بذاته. وكأنه يستعمل طاقية الإخفاء بطريقة معكوسة، فيحتجب عن نفسه ويظهرُ لكافة الناس" [2].

حتى "النكتة اللفظية تكشف عن ذهول موقت في اللغة"، لأنها تحاول "تنظيم الأشياء وفقا لها، لا أن تنتظم هي وفقا للأشياء" [3].

1 ــ برجسون . الضحك. 72.
2 ــ نفسه 24 ــ25.
3 ــ نفسه.

وتستمر الاجتهادات على هذا لنمط لتستوعب جميع صور الضحك المنطوي على نتقاد، أي على جميع صور السخرية. وعلى رأس هذه الاجتهادت النظر إلى لوجه الآخر لمقابل لتألُّيَة الحي، أي إحياء المتألي، أو بعث الحياة فيه.

حاول برجسون، كما رأينا، تفسير الضحك الساخر ولكنه لم يتساءل عن طبيعته، وعما يميزه عن أنواعِ الضحك غير الساخر. وهذا السؤال مطروح على لبلاغي لذي يعمل بشكل غير مباشر لتحديد شكله وما يدخل في نطاقه وما لا يدخل فيه. ولذلك نجد جان كوهن يركز على هذ لحانب في مقال له اختار فيه هو الآخر ألا يستعمل كلمة سخرية فاستبدلها بكلمة هزل دون بيان الفرق معتمدا أمثلة السخرية نفسها.

يرجع كوهن ضحك الهزل إلى للامبالاة والاستخفاف،أو عدم الاهتمام الذي يبديه لهازل إز ء موضوعه(1).

اشتغال السخرية في لبلاغة الحديثة

انطلاقا من اختلاف البلاغيين في التركيز على هذا المكون أو ذاك من مكونات لخطاب الساخر قدم الدارسون المحدثون اقتراحات مختلفة لتفسير اشتغال السخرية لأدبية. يمكن أن نميز من بينها ثلاثة اتجاهات كبرى: 1 ــ السخرية مفارقة. 2 ــ السخرية استرجاع. 3 ــ السخرية مفارقة استرجاعية.

1 ــ السخرية مفارقة

ينعت هذا لاتجاه عادة بالتقليدية؛ لأنه يعتمد لتعريف

ــ انظر جان كوهن. "الهزلي والشعري . ترجمة محمد العمري

للسخرية في التراث الغربي باعتبارها: قولٌ ضد المراد لغـرض الهزء، جاعلا التضاد أصلا والهزء فصلا. فالسـخرية، بحسبه، مفارقة ذات صبغة وجدانية. ويمكن التمييز داخل هذا الاتجاه بـين منحيين على الأقل:

أ ــ المنحى اللساني الخالص

يدرس السخرية باعتبارها مجازا بالغياب متميزا عن المجازات الأخرى بجمعه بين البعدين الدلالي والتداولي (الحواري). وأحسن من يمثل هذا الاتجاه ــ فيما أعلم ــ كيربرا أوريكشـيوني. فهـي تحصر بحثها، منذ البداية، في السخرية اللفظية متحاشية الحـديث عن السخرية النصية المطولة التي تجسدها الباروديا أحسن تجسيد مؤخرة ذلك إلى مرحلة لاحقة من البحث. ويعتبر بحثها في قرائن السخرية بداية جيدة للبحث في خصوصيات الخطاب السخر[1].

ب ــ المنحى النفسي الظاهراتي

هذا هو المنحى الذي سار فيه جان كوهن في مقالـه الحـديث نسبيا: الهزلي والشعري. فقد لخص النظريات القديمـة، وحـاول إمدادها بقوة تفسيرية من خلال حديثه عن القيمة الوجدانية لضحك الاستخفاف أو اللامبلاة، معتبرا المفارقة مفارقة قيميـة وجدانيـة. وقد ركز بشكل كبير على مفهـوم التـردي؛ أي تـردي القيمـة الوجدانية، كما هو الحال في المحاكاة الساخرة، وقد سبق لنـا أن ترجمنا هذا المقال لأهميته[2].

---

1 ــ ORECCHIONNIE KERBRA "L'IRONIE COMME TROPE".

2 ــ انظر جان كوهن. "الهزلي والشعري".

ج ـ السخرية استرجاع

يعتبر القول بالاسترجاع الذي قال به سبيربر وولسون إضافة جديدة ومتميزة في مجال البحث التفسيري لفاعلية السخرية، لأنه يفسر عددا كبيرا من الأمثلة التي تستعصي على نظرية المجاز (القائمة على المفارقة الدلالية)، من جهة، ولأنه من جهة ثانية، يكشف الجانب الحواري في السخرية ويجعله في المقدمة فتظهر بذلك حيويتها. وهذا المنحى جدير بمزيد بيان.

يقوم الاسترجاع، إجمالا، على اعتبار السخرية حوارا مع موقف أو رأي سابق. فقول القائل:

الجو جميل (!)

في سياق غير مناسب لمنطوق اللفظ: ظهور عاصفة مثلا، هو استرجاع لرأي يدعي أن الجو سيكون جميلا، أو لاعتقاد ذلك، والاستعداد على أساسه للقيام برحلة. ..الخ

ومن الاسترجاع قول الله في أبي جهل: "ذق إنك أنت العزيز الكريم"، حسب تفسير ابن عباس[1]؛ لأن أبا جهل قال: ما بين جبليها أعز مني ولا أكرم، فقيل له: "ذق إنك أنت العزيز الكريم". وهذا التخريج اللطيف يبين أهمية معرفة السياق المحيط بالخطاب الساخر. ومن هذا الصنف الذي يتطلب معرفة بالسياق البيت المشهور للحطيئة في هجاء الزبرقان، وسيرد تحليله لاحقا.

غير أنه ينبغي الاعتراف أنه ليس من السهل دائما تبين هذا

---

[1] ـ انظر ابن قتيبة. تأويل مشكل القرأن.143.

الصدى أو الجزم بوجوده أصلا، ولذلك أميل مع ميوك إلى التمييز بين نوعين من السخرية: سخرية عفوية وسخرية مثيرة (أي استرجاعية). كما يمكن تسمية الأولى سخرية نصية، أي تجرى في مستوى العلاقات اللسانية، والثانية تناصية إحالية يحاور فيها النص الساخر نصا سابقا، سواء كان السابق نصا واقعيا (شفويا أو مكتوبا) أو كان ضمنيا، أي مجرد فكرة أو اعتقاد.

3 ـ السخرية مفارقة استرجاعية/إحالية

حاول بعض الدارسين التداوليين اللسانيين دمج المفارقة والاسترجاع في صياغة عامة ترصد القيم الحجاجية في الخطاب الساخر وتجعلها ميزة للمفارقة الساخرة. غير أن معنى الاسترجاع (أو الإحالة) ينصرف هنا إلى إحالة طرفي المفارقة الساخرة على بعضهما البعض في حلقة مفرغة. وهذا مكمن القيمة الحوارية/الحجاجية للسخري في نظر ألن بيرونضوني. في كتابه: عناصر لأجل تداولية لسانية. تتجلى القيمة الحجاجية للسخرية في التردد بين الإيجاب والسلب. حسب النموذج التالي الذي نقتطفه من الكتاب المذكور:

"لنتخيل أن صديقا يحييني بابتسامة ساخرة قائلا:

ــ تحية أيها العجوز المحطم، والأحمق التافه.

ــ ما هو المعنى "الحقيقي" لهذا القول؟ وعلى أي وجه ينبغي أخْــذُه؟

أ ــ إن القائل هنا يسبني (فيجب، إذن، أن أحس بالإهانة).

ب ــ غير أنه يسبني مبتسما، إذن فهو يبتسم لي (إن الإشارة المصاحبة للسب تكون، في حد ذاتها، علامة للود. فيجب إذن أن

أكون سعيدا لكوني أسب بهذه الطريقة).

ج ـ غير أنه، وهو يسبني بابتسامة فهو يسبني (مع ذلك). (إن الحركة التي يبدي بها الود هي سباب، إذ لا ينبغي أن أسعد بأن يُظهر الود بهذه الطريقة).

د ـ غير أنه وهو يسبني مبتسما، فإنه يضحك لي. (الحركة التي يظهر بها الود نحوي هي سباب يظهر الود، وليس مجرد سباب فيجب أن أكون سعيدا به).

ه ـ وهكذا.." ( ).

وينتهي من هذه الإحالة المتبادلة بين المعنيين إلى القول: "إن هذه المفارقة ينبغي أن تفهم بهذا الشكل: إنها أكثر من تعدد دلالي عادي، وأكثر من مجرد التباس مألوف ينحل بإقامة تراتبية بين مدلولين. إن الغموض، في حال السخرية، لا يسمح بهذه التراتبية في المعاني لأن كل معنى يقود إلى الآخر داخل حلقة مفرغة، ويعينه باعتباره " المعنى الحقيقي".

السخرية والنقد

1 ـ مستويات النقد الساخر

في القطب الآخر من البعد الانفعالي للسخرية ، البعد المواجه للضحك، يوجد العنف والرفض، يوجد الموقف الانتقادي كما سلف. هذا الموقف الذي يصل إلى حد المرارة التي تخنق الضحك، نقد سميناها غصة لهذا السبب. فبدل أن يقول المتنبي لكافور: إن وعودك كاذبة، لم ينلني منها نفع، قال:

أصبَحْتُ أعْظَمَ مُثْرٍ خازِنًا ويَداً   أنَا الغَنــي وأمْوالِــي المَوَاعِيدُ

Berendonner. Elémments de pragmmatique linguistique. P. 227. —

فهـــذا يصـــور حـــالـــة نفسية أشبه بالتي يُعبَّر عنها بالدارجة المغربية، حين يتوقع المرء الكثير فيفاجأ بـــالنقيض فيـــقـــول: "تْبَارْكْ اللهْ! قْضِينَا غرَضْ! صافي!" (تباركَ الله، قضينا الغـــرضَ المرجو، كفى).

إن هذه التعابير وما شاكلها تكتم أنفاسَ ضحكة موجودة لولاها لكـــان الصمت أو التعبـــير المباشر بإظهار السخط أبلـــغَ. إننـــا نلامس هنا تلك التخوم التي وضـــعها أرســـطو بـــين الكوميـــديا والتراجيديا إن لم نتعدها. فالمضحك عند أرسطو هـــو:" عيـــب لا يحدث ألما". ولكننا لا نتعدى المفهوم التقليدي الغربـــي للســـخرية حيث تكمن النواة في قول "ضدَّ المقصود". ففي هذه الحدود يطرح الفرق بين السخرية والهجاء أو السخرية السوداء، أو الاستهجان.

وقد تتراجع حدة النقد حتى يلتبس بالضحك "البريئ"؛ أي يصير مزاحا. وعموما فهناك ثلاثة مستويات كبيرة يمكن التمييز بينها في مجال السخرية انطلاقا من مستوى النقد وطبيعتـــه ومـــدى قربـــه وبُعـــده:

1 ــ مستوى الإضحاك اعتمادا على المفارقات وتعارض القيم الوجدانية. يكاد عنصر النقد لا يظهر في هذا لمستوى إلا بـــالنظر إلى الوجود الإنساني بصفة عامة. وهنـــا تتـــدرج كلمـــة نـــادرة (نوادر)، ونكتة على غرار ما جمع ابن الجوزي في أخبار الحمقى والمغفلين.

2 ــ بعد هذا المستوى يأتي مستوى أقوى من الناحية النقديـــة، غير أن قوة النقد فيه تمتص من خلال حميمية واتصال مباشر يقدم

ضمانات سياقية تجعل النقد مقبولا، وهنا نجد كلمات مثل المــزاح والمداعبة (بين الأصدقاء)، حيث يســود منطــق "إنمــا نخــوض ونلعب"؛ وحيث يبقى هناك اتصال واشتراك، أو ضلوع وتواطــؤ، ولو كان ظاهريا متكلفا.

3 ـ في المستوى الثالث نجد النقد يتجه نحو الهــدف؛ يســدد إليه، منفصلا عنه منتصرا عليه. فهنا تستعمل عبارات من قبيــل: التهكم والسخرية (بالمعنى الخاص الضيق). هذا المستوى هو الذي حذا بأحد الأدباء إلى القول بأن السخرية: "نشيد النصر".

على أنه يمكن تعميم هذا "النشيد" على المســتويين الآخــرين؛ فيمكن الحديث على الانتصار حتى حين يتهكم المرء مــن نفســه؛ الانتصار على الذات بتعريضها للنقد... إن لسان حال الساخر من نفسه يقول: لست، فقط، ذلك الذي وقع في هذه الحالة، إني أعرف نفسي قبل غيري، وقد تجاوزتها، إن الذي أسخر منه أصبح مــن الماضي، ولذلك نجد السخرية كامنة أو ظاهرة في الكثير من السير الذاتية الناجحة. على أن السخرية من النفس قــد تتخــذ مــدخلا لاستباحة حمى الآخرين، أو تكون أشبه بالذم الذي يقصد به المدح.

2ـ السخرية في البلاغة العربية:

1 ـ بين الهزل والاستهزاء

يستوعب مفهوم السخرية، كما قدمناه، كل المجال الذي تغطيــه المصطلحات العربية التالية: الهزل، الاستهزاء، التهكم، الهجاء في معرض المدح، التعريض، التوجيه، القــول بالموجــب، أســلوب الحكيم، الاستخدام، نفي الشيء بإيجابــه، الإبهــام (عنــد بعــض

البلاغيين). هذا فضلا عن كلمة سخرية نفسها. وهي مصطلحات كثيرة تدل على مدى حضور لسخرية في لترث لبلاغي لعربي. غير أن التعامل معها لم يعدُ مستوى إلرصد إلى التنظير لمفسر لفاعليتها.

أما كلمة سخرية، في حد ذاتها، فقد قويضت في لترث لعربي بكلمتين على الأقل، وهما الاستهزاء والهزل. فالاستهزاء يقايضها في الجانب النقدي بمعنى قدحي، كما ورد في لآية لقرآنية: "ولقد استهزئ بالرسل من قبلك فحاق بالذين سخروا منهم ما كانوا به يستهزئون" (الأنعام 10). فقد حل السخر محل لهزء دون تقييد، وقد يُعوض الهزل والسخرية معا بعَرَضهما لأساسي وهو الضحك؛ ضحك الاستخفاف، كما في لآية 47 من سورة الزخرف: "فلما جاءهم بآياتنا إذا هم منها يضحكون". وهذ المعنى هو الذي تعامل معه نقد الشعر، وهو مرجع وصية جرير: "إذا هجوت فأضحك". وسنعود إليه بعد الحديث عن لهزل لاعتبار سيظهر لك.

آما الهزل فإنه وإن كان يحيل على القطب لمقابل للنقد حيث يهيمن الإضحاك، وربما الاستخفاف لعابث، فإنه يمثل الأساس المعرفي للسخرية باعتبارها آلية حجاجية وبيد غوجيا تعليمية متصلة بطبيعة النفس الإنسانية حيث تتجاذب طاقتان: لجد والهزل. واعتبارًا لذلك فالهزل بعيد عن العبث واللامسؤولية. بل هو على العكس من ذلك وسيلة لشحن لنفس بالطاقة وتجديد نشاطها لتعيد سعيها الجاد. وهذا صريحُ كلام لجاحظ في مقدمة البخلاء: "وقلتَ: أذكر لي نوادر البخلاء و حتجاج لأصحاء، وما يجوز من ذلك في باب الهزل، وما يجوز منه في باب لجد، لأجعل الهزل مستراحا وإلراحة جماما، فإن للجد كَدًّ يمنع

معاودته، ولا بد لمن التمس نفعه من مراجعته".

ويسعى الجاحظ نحو الشرعية الدينية مستثمرا قوله تعالى: "وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحيا". قال الجاحظ: "وضع (الله تعالى) الضحك بحذاء الحياة ووضع البكاء بحذاء الموت. وإنه لا يضيف الله إلى نفسه القبيحَ ولا يَمُنُّ على خلقه بالنقص، وكيف لا يكون موقعه من النفس عظيما، ومن مصلحة العباد كبيرا. وهوشيء في أصل الطباع، وفي أساس التركيب؛ لأن الضحك أولُ خير يظهر من الصبي، وبه تطيب نفسه، وعليه ينبت شحمه ويكثر دمه، الذي هو علة سروره، ومادة قوته"[1]. ولن يغيب عن القارئ الطابع الحجاجي لكلام الجاحظ، وهذا يدل على أنه يرافع ضد النزعة المتزمتة المتكلفة الوقار نفاقا وعجزا كما عبر في مناسبات عدة.

وهكذ رفع الجاحظ الحرج من خلال الحجة الطبيعية ولشرعية، وفتح الباب للعلماء المسلمين بعده ليُنَمُّوا مجال الهزل ويتوسعوا فيه، ومن أشهر من خاضوا في هذا الموضوع بوعي، بعد الجاحظ، ابن الجوزي الذي أهتم بأخبار الحمقى والمغفلين بمثل اهتمامه بالأذكياء الموفقين. فمن فوائد ذكر أخبار الحمقى والمغفلين عنده ــ فضلا عن إدراك نعمة العقل وشكرها، وتجنب أسباب الغفلة ــ "أن يروح الإنسان عن قلبه بالنظر في سير هؤلاء المبخوسين حظوظا يوم القسمة، فإن النفس تمل من الدُّؤوب في لجد، وترتاح إلى بعض المباح من من اللهو"[2].

---

[1] ــ لبخلاء 69. تحقيق البجاوي.

[2] ــ خبار الحمقى والمغفلين 16.

ولأن هناك دائما، في البيئة الإسلامية، وفي كل العصور، من لا ينصاع للعقل ومقاصد الشرع، فقد رجع السخرياتيون العرب إلى أخبار السلف، يقول ابن الجوزي: "وقد روينا عن ابن عائشة أحاديث ملاحا في بعضها رفث، وأن رجلا قال له: أيأتي من مثلك هذ؟! فقال له: ويحك، أما ترى أسانيده؟! ما أحد ممن رويت عنه [إلا] وهو أفضل من جميع أهل زمامنا، ولكنكم ممن قبح باطنه فرأى ظاهره، وإن باطن القوم فوق ظاهرهم" [1]. وقد خلص ابن الجوزي من مرافعته إلى القول: "فقد بان مما ذكرناه أن نفوس العلماء تسرح في مباح اللهو الذي يكسبها نشاطا للجد، فكأنها من الجد لم تزل". (نفسه 20). ثم قاده الحديث عن الترويح إلى الحديث عن الإضحاك، فاحتج لجوازه بأخبار الرسول والصحابة. (نفسه).

وقد يبدو أن الحديث عن المشروعية في السياق الإسلامي هو الذي حال بين السخرية وبين الوقوع في العدمية، غير أن الواقع لم يتجاوز مستوى النظر، أما في مستوى الممارسة فقد استفاد الخطاب الساخر من تردي المجتمع العربي الإسلامي فاكتسح حدث السخرية ساحة الخطاب الأدبي، فهيمنت الطرافة والمجانة والتفاحش والهجاء المقذع والإلغاز [2]. وبالرجوع إلى المجال الأدبي والبلاغي نجد أن ثنائية الجد والهزل قد ترجمت بمفهومين كبيرين: الحماسة والفحولة، من جهة، والطرافة والظرافة من جهة ثانية. برز هذان المفهومان بجلاء في الاختيارات الشعرية حيث سمى أبو تمام اختياره المشهور ("الحماسة") متحريا فيه مضمونا جديا [3]. ويمكن وضع كتاب الزهرة لابن داود في الاتجاه المقابل

---

[1] ـ نفسه 19.

[2] ـ انظر مقدمتنا للمسلك السهل.

[3] ـ انظر مزيد بيان في دراستنا: "الاختيار الشعري والتنظير النقدي".

له. ولعل من هذا السياق انتقلت كلمة فحولة إلى تعريف التراجيديا عند بعض شراح أرسطو؛ يقول ابن سينا: "طراغوديا، وهو المديح الذي يُقصد به إنسان حي أو ميت، وكانوا يغنونه غناء فحلا" (1).

إن مقابلة الطرافة والظرافة بالحماسة والفحولة هي أساسا مقابلة الخشونة والنعومة، مقابلة الذكورة بالأنوثة. وأن تكون السخرية أنثى فهذا مبرر بكونها لا تصادم، بل تصل إلى أهدافها بمداراة الحواجز والالتفاف حولها.

وقد اُستُعلمت ثُنائية أخرى في تمييز الخطابين الجدي والهزلي، وهي ثنائية الجزل والسخيف قال الجاحظ: "إن لكل نوع من العلم أهلاً يقصدونه ويؤثرونه. وأصناف العلم لا تحصى. منها الهزل والسخيف. فإذا كان موضوع الحديث على أنه مضحك وداخل في باب المزح فأبدلت السخافة بالجزالة انقلب عن وجهه، وصار الحديث الذي وضع على أن يسر النفوس يُكرِبها ويغمها" (2). ويجب الانتباه إلى أن معنى السُخفِ هنا الخفةُ. (القاموس المحيط: سخف).

2 ـ السخرية في نقد الشعر العربي

مع غنى المرجع الفكري والفلسفي لثنائية الجد والهزل في الثقافة العربية، ومع غنى المتن الساخر نثرا وشعرا فإن السخرية لم تحظ بعناية النقاد العرب القدماء، بل والمحدثين أيضا، غير شذرات تتصل بغرض الهجاء، محاولة منهم للسمو به عن السباب المباشر. لا يستثنى من ذلك إلا المحاولة التي قام بها حازم في

---

1 ـ تلخيص فن الشعر. 169.

2 ـ مفاخر الجواري والغلمان 91/2.

منهاج البلغاء. وسميناها محاولة لأن المشروع فيها أكبر من المنجز كما سيأتي.

من أقدم الحوادث البلاغية التي سجلت الالتباس بين الهجاء والسخرية في البيئة النقدية بَيْتُ الحطيئة الموجه للزبرقان بن بدر ضمن مدحه لبني أنفِ الناقد، في صدر الإسلام:

دعِ المكارمَ، لا ترحلْ لبُغيتها   واقعُدْ فإنك أنتَ الطاعمُ الكاسي

فمن المعروف أن الزبرقان قد حاكم الشاعر الهجاء إلى الخليفة العادل الصارم في حماية الآداب عمر بن الخطاب معتبرا كلامه هجاء، فما كان من الخليفة إلا أن ترك تقديره الشخصي لمدلول هذه العبارة الملتبسة جانبا، وطلب رأي خبير بالشعر والهجاء معا هو الشاعر حسان بن ثابت. "قال عمر لحسان: ما تقول؟ أهجاه؟... قال: ذَرَق عليه [أي تغوط]، فألقاه عمر في حفرة اتخذها حبسا"[1].

وحتى لو كان عمر يعلم ـ كما قال ابن سلام ـ أن الكلام ينطوي على هجاء (قال ابن سلام: "وعمر يعلم من ذلك ما يعلم حسان، ولكنه أراد الحجة على الحطيئة") فإن السؤال، في حد ذاته، يدل على أن الصيغة ملتبسة، وفيها مخرج للمنكر، ودرْء للشبهة. وقد يجد الشاعر من يتحرج فيُبرئه لصالح الشك.

وتقديري أن صاحب السلطة المنفذة، عمر بن الخطاب، كان يأمل أن يجد الشاعر مخرجاً من حد القذف، اكتفاء بالإنذار. وعلى هذا "الشك" مدار التلويح الساخر، خاصة حين يقف السياق معارضا لمنطوق القول، فمن المعروف أن الزبرقان (ممثلا في

---

[1] ـ طبقات فحول الشعراء 116/2.

زوجته وأهله) لم يفِ بما وعد به الحطيئة من كرم، مظهراهُ القويان وقتذاك: الطعام والكسوة، هذا في حين يسافر الزبرقان إلى الحجاز سعيا وراء المجد. ومؤدى كلام الشاعر: يكفيك مجدا هذا الكرم الذي يمارس في حماك، وهو كرم في درجة الصفر(!)

ولكي يفهم القارئ سبب لجوء أكبر هجاء في تاريج اللغة العربية إلى التلويح فلا بد أن يعلم أن الحطيئة اصطدم بالرقابة الإسلامية، هو ومجموعة من الشعراء مثل سُحيم عبد بني الحسحاس صاحب الغزل الفاحش، وأبو محجن الثقافي المغرم بوصف الخمر.. وقد أدى هذا الاصطدام، من جملة ما أدى إليه إلى سلوك طريق الرمز في الشعر كما نجد في غزل حميد بن ثور[1]. ومما قاله الحطيئة، أو نسب إليه، تعبيرا عن حالته:

وأخذْتَ أطرارَ الكلامِ فلمْ تَدعْ هَجْواً يضرُّ ولا مَديحاً يَنفعُ

وقد واكب نقاد الشعر القدماء الممارسة الشعرية الملتبسة بالسخرية (أي التعريض) فنوهوا بها، ونصحوا الشعراء باستعمالها. بل نسب إلى شعراء متقدمين عن عصر تنظير النقد ما يفيد الوعي بها. فقد روي عن جرير، وهو من أقطاب الهجاء، أنه قال: "إذا هجوت فأضحك"[2].

يقول ابن رشيق: "وأنا أرى أن التعريض أهجى من التصريح لاتساع الظن في التعريضِ، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن

---

[1] ــ انظر توسيعا لهذه الفكرة عند عبد القادر القط في كتابه: في الشعر الإسلامي والأموي .ص. 9-68. (ط دار النهضة العربية. بيروت.1979).

[2] ــ العمدة 182.

معرفته، وطلب حقيقته"[1].

وقد جمع صاحب الوساطة بين المكونين: الإضحاك والإلغاز بقوله: "وأما الهجاء فأبلغه ما خرج مخرج الهزل والتهافت، وما اعترض فيه بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه، وسهل حفظه.. فأما القذف والإفحاش فسِبابٌ مَحضٌ، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن"[2].

يستشهد ابن رشيق لصالح هذا الرأي بِـ "إعجاب الحذاق من العلماء وفرسان الكلام بقول زهير في تشككه وتهزُّلِه وتجاهله ما يَعلم، في قوله [3]:

وما أدري، وسَوف إِخَالُ أدري
أَقَومٌ آلُ حِصنٍ أم نساءُ (!)
فإن تكنِ النساءُ محجبات
فحُقَّ لكلِّ مُحصنة هِداءُ

فالبيتان يمثلان تكامل المكونين في أعدل صورة كلاسيكية: المكون البنائي، والمكون الانفعالي.. وقد يميل الأمر لصالح أحد الطرفين فيقع الكلام في خانة الإلغاز كما في قول الشاعر:

يا أمير المؤمنين، ظَفِرْتَ، ولكنْ ببنتِ مَنْ ؟

فهذا مثال الإيهام والتوجيه عند البلاغيين[4].

1ــ العمدة 2/ 173.
2ــ نفسه 2/ 171 .
3ــ نفسه 2/171..
4ــ شرح الكافية 89. جاء في المسلك السهل لمحمد الإفراني(ص.393):

وعموما فإن تعامل البلاغيين القدماء مع السخرية الأدبية لم يتجاوز المستوى التطبيقي النقدي حتى جاء حازم القرطاجني فخصص للهزل والجد مبحثا مستقلا استهل به القسم الرابع المخصص للأسلوب من كتاب منهاج البلغاء.

وكان قصده، كما قال، وضعَ "قوانين مقنعة فيما يتعلق بالطريقة الجدية وما يتعلق بالطريقة الهزلية، وما يتعلق بهما معا". إذ "معرفتها أكيدة في صناعة النقد والبصيرة بطرق الكلام وما يجب فيها. فكثير من وجوه النقد والنظر في هذه الصناعة يتعلق بها"( ).

يمكن رد مجمل كلامه في الموضوع إلى أمرين متداخلين:

1 ـ النظر إلى الهزل باعتباره قسيما للجد؛ لا مجرد طارئ عليه. فهما يتقاسمان الخطاب كله، يتداخلان ويتخارجان حسب المقامات والمقاصد. لا شك أنه يستحضر هنا آراء العلماء والفلاسفة المسلمين، كما لا شك أن تقسيم أرسطو الشعرَ إلى تراجيديا وكوميديا حاضر في هذا التصور. وبذلك يبتعد نسبيا عن الربط بين السخرية والهجاء، ويقترب من المرح بالفكاهة والتماجن مستحضرا المقاصد وقواعد الفن، مستبعدا الاعتبارات الخارجية.

2 ـ التمييز بين المعجمين الخاصين بكل من الطريقتين. ومما قال في ذلك: " وتختص الطريقة الجدية بأن يجتنب فيها الساقط من الألفاظ والمولَّد..." (ص328). أما طريقة الهزل فيشيع فيها "استعمال العبارات الساقطة والألفاظ الخسيسة، ككثير من ألفاظ الشطار

"التوجيه: وهو، عند المتقدمين، احتمال الكلام وجهين من المعنى، من غير تقييد لمدح أو ذم". وانظر خزانة الأدب .ص 98ـ169.

1 ـ منهاج البلغاء 335.

المتماجنين وأهل المهن والعوام والنساء والصبيان، على الوجه الذي تقبل به الطريقة ذلك، وربما أوجدوا ذلك على سبيل الحكاية. وهذا موجود في مجون أبي نواس كثيرا، وغير منقود عليه، ذلك لأنه لائق بالموضع الذي أورده فيه من أشعاره التي يقصد بها الهزل"(ص331).

ومما يستساغ في الهزل ولا يستوعبه الجد التصرف في الصيغ الصرفية للكلمات، عل نحو قول القائل:

شَرِبْرِبْتُ بماخور على دُف وطنبور (*)

فَ "ليس يقع هذا ــ حسب قوله ــ لمن يقصد أن يكون كلامه عربيا، وإنما يقع لمن قصْدُه العبث، وشوب الفصاحة باللكنة، والعروبة بالعجمة" (ص332).

ومن خلال المعجم يضبط حازم نسبة التداخل الممكنة بين الطريقتين. ومن طريف ما ذكره في هذا الصدد جعل الجد بساطا يتدرج منه إلى الهزل. قال: "فأما ما تأخذه طريقة الهزل من طريقة الجد، فتأخذ منها المعاني التي ليس فيها تعرض للقدح فيها وجميع ما يتعلق بها من جهات وعبارات، ليجعل ذلك بساطا للتدرج إلى الهزل" (ص334). ولا يتسع المقام لتأويل كلامه ومناقشته، فهو قليل العبارة كثير الدلالة، والأمثلة تشرئب بأعناقها مع كل فكرة.

(*) ـ الملاحظ أن الشاعر سعى لتحقيق وظيفتين: وظيفة صوتية تتعلق بالأداء الغنائي للبيت، ووظيفة تعبيرية، تتجلى في محاكاة تجلج صوت المكران، وتدبدب شفتيه.

تطبيق

السخرية الجاحظية

الآليات والرؤية

1 ـ الآليات

نجمل آليات السخرية الجاحظية في ثلاث آليات متداخلة متفاعلة: الالتباس، الذهول، التوريط.

أ ـ الالتباس

يقول محققا كتاب البخلاء أحمد العوامري وعلي الجارم:

" وكثيراً ما عرض لنا في أثناء قراءة كتاب البخلاء سؤال حيرنا في الإجابة عنه: أكان الجاحظ بخيلا؟ وهو يسخر من البخلاء ويرسل الضحك عاليا من كثير من أعمالهم، وينسب إليهم كل ما يحط القدر، ويسقط المروءة، ولكنه في غضون ذلك كله يلقنهم الحجج على حسن الاتصاف بادخار المال وأنه الحزم بعينه، والتدبير الذي هو عماد الحياة المتزنة الفاضلة(1)".

---

[1] ـ مقدمة تحقيقهما لكتاب البخلاء .ص15/1

وينتهيان إلى ترجيح كون الجاحظ بخيلا اعتمادا على ولوع الناس بالحديث في الموضوعات التي تتصل بهم[1]. كما يحتجان بإسهابه في رسالة مدح البخل وإيجازه في رسالة ذم البخل.

إن حيرة الأستاذين العوامري والجارم مهمة من حيث كونهما موجهين في مجال التربية والتعليم (مفتشان عامان) ، فهما قارئان نموذجيان، ومهمة بالنظر إلى أن السخرية الأدبية هي ــ كما ذكرنا آنفا ــ التباسٌ، متفاوت الشفافية. وليس ترجيحهما، في الأخير، لكون الجاحظ بخيلا كافيا لجعلهما ينسيان أنه كان يسخر من البخلاء "ويرسل الضحك عاليا"، كما عبرا.

قد لا يجد القارئ المطلع في مجال السرديات اليوم ما يدعو إلى هذه الحيرة، ولكنه سيسجل للجاحظ كفاءته الخارقة في إرخاء العنان لشخصياته راويا عنها ومنطقا لها. إن بخلاء الجاحظ ليسو من الفقراء والمساكين الذين يثيرون الشفقة، ولا هم من البسطاء قليلي المعرفة الذين يُلزمون الراوي بمستوى ذهني حِجاجي متدنٍّ، بل هم في مستوى عال من المعرفة، والقدرة الحِجاجية، ولكن الخلل يكمن في موطن آخر، في سيطرة الهوى على العقل. وهذ هو مصدر الالتباس بالنسبة لبعض القراء الذين ينظرون إلى سَعة معرفة البخيل وتنوع مصادر احتجاجه، وصواب أفكاره الجزئية

---

[1] ــ لا نريد أن ندخل في مناقشة مدى وجاهة هذا التفسير لأنه سيبعدنا عن موضوعنا. فالمهم بالنسبة إلينا هو الإحساس بالحيرة إزاء كتابة الجاحظ. ومع ذلك، نشير إلى أن الذي يهم الناس ويتحدثون عنه يمكن أن يكون مما يتبنونه، كما في الفخر، أو مما يعادونه أو ينتقدونه. وهذا هو الشغل الشاغل لصحافة الأحزاب المعارضة مثلا. بل إن الأدب الرفيع معاناة ونقد دائم للنقص البشري والإكراهات الاجتماعية. ولم يكن الجاحظ، ولا غيره من أقطاب المعتزلة، في وضع من يقضي حياته في الحديث عما يحب!

في ذاتها، أي مفصولة على النسق العام، مأخوذة أخذا شكليا دون نظر إلى المحتوى، كما سنوضح لاحقا. إن الساخر ضحية لذهوله عن موطن الحجة.

ب ـ الذهول (عن الحجة)

المسخور منه، في نظر الجاحظ، شخص يقع في ذهول عن المقام فيخفق في توجيه الحجة لا في استجلابها؛ يجمد عند نوازعه النفسية فيورد كل الحجج التي تتجه في اتجاه الرغبة فيضع علامة(+) لكل ما يرغب فيه و علامة(ـ) لكل ما لا يرغب فيه، غافلا عن المحتوى والقيم العاطفية الملونة للعلامتين. إن البرتقالة وحبة الطماطم تتفقان في الاستدارة واللون ولكنهما تحملان، كما قال جان كوهن[1]، قيمة عاطفية مختلفة: النِّيل والوَضاعة. ومن ثم يكون التشبيه بواحدة منهما ذا حمولة ساخرة(الطماطم)، ويكون التشبيه بالثانية مفعما بالجدية، في حين يظل الذاهل مشدودا إلى الحجم واللون [2].

لنأخذ مثالا لذلك تمجيد أبي عبد الرحمن للرؤوس: لقد شغل أبو عبد الرحمن برفع شأن الرأس لأنه يوفر له مزايا اقتصادية فأورد كل المعارف الدقيقة التي ترفع من شأنه بشكل يثير الإعجاب، بل لقد أعاره الراوي من معارفه بدون حساب ولا رقابة، ولكنه نسي بل تناسى دهاءً أن ينبهه إلى أن من هذه المعارف ما لا يصلح

---

1 ـ انظر مقال جان كوهن: الهزلي والشعري. ترجمة محمد العمري.

2 ـ يمكن تفسير الكثير من السخرية المنسوبة إلى قراقوش بالذهول عن موطن الحجة ومضمونها. ومن مواطن الذهول الحكم للمغتصبَة باغتصاب مغتصبها. فالقاضي الذاهل يتمسك بالقصاص (المعاملة بالمثل)، فيحكم للمشتكية بتقبيل من قبّلها غصبا. هذا في حين أن القيمة المناسبة للتراث العربي الإسلامي، وربما العالمي أيضا، تعتبرها خاسرة في الحالين.

وصفا للرأس باعتباره مادة ستهلالية: لحمًا، فتركه يتحدث عنه أيضا باعتباره أنبلَ عضو في لجسد في مقام الطبخ.

قال الجاحظ

وكان أبو عبد لرحمن يُعجب بالرؤوس ويَحمدها ويصفها"، "وكان سمَّى إلرأس عُرْساً.. وكان يسميه مرة لجامعَ ومرة الكاملَ"، ويقول:" إلرأسُ شيءٌ واحدٌ، وهو ذو ألوان عجيبة وطعوم مختلفة.." ثم يذكر كل جزء منها وما يختص به من طعْم "حتى يقسمَه أسقاطا".

قد يصعب علينا اليوم أن نكتشف حدودَ الجد و لهزل في وصفه لذةَ أجزاء لرأس لاختلافَ لأذوق عبر العصور (لذة شحمة العين والغضروف..الخ)، ولكنه من السهل الجلي أن يكتشف الناسُ لعقلاءُ، في جميع العصور، أن حتجاج أبي عبد الرحمن في هذ المقام بنبل هذ العضو وقيمته الرمزية والمعنوية خارج عن لموضوع، بل قد يجرح لذوق ويذهب بالشهية. يقول بعد الذي تقدم:

'الرأس سيد البدن، وفيه لدماغ وهو معدن لعقل، كما أن النفس هي المدركة، والعين هي باب الألون، والنفس هي لسامعة لذئقة، ، وإنما الأنف والأذن بابان، ولولا العقل في الرأس لما ذهب العقل من الضربة تصيبه، وفي الرأس الحوس الخمس.' ومن الرأس اشتقت لرئاسة، فيقال:" رأس لكتيبة، ورأس القوم.. ورؤوس الناس وخراطيمهم وأنوفهم [1]."

ـ كتاب البخلاء . تحقيق طه الحاجري .ص108 وهذه الطبعة هي المعتمدة في هذا التطبيق. ويبدو أن الجاحظ وجد في تشيئ الرأس بتحويله من

لقد أراد الجاحظ هنا تصوير ذهول البخيل عن موضع الحجة بسبب هيمنة رغباته النفسية، فليس الذي ينقصه هو المعرفة . بل إن البرهنة ـ من طرف الجاحظ ـ على سعة المعرفة ودقتها مقصود لإبراز سوء توظيفها؛ والذهول هو أحد المبادئ الكبرى في تفسير السخرية، وأحد أهم تقنيات جلب الضحك، وقد عُبر عنه أحيانا بالغفلة.

اعتقد أن الجاحظ كان يتوقع، وهو يكتب عن هذه العينة من الناس، أن يكون القارئ هو الآخر متيقظا متتبعا للألفاظ ، فمفتاح قصة لرأس المنبئ بنهايتها ، أي الوصول إلى الذهول ، قوله في البدية : "كان أبو عبد الرحمن يُعجبُ بالرؤوس ويَحمدَها، وكان

التفكير إلى المائدة مناسبة للسخرية من فئات من "حشوية" عصره من "فقهاء" و"كتاب" و"متفلسفة"، فمن ذلك قصة سهل بن هارون مع خادمه:

حكى الجاحظ في الحيوان، عن دعبل الشاعر، قال :"أقمنا عند سهل بن هارون فلم نبرح حتى كدنا نموت من الجوع...". وعندما ألحوا عليه في تقديم الأكل أتاهم بقصعة فيها مرقٌ وديكٌ هرِمٌ، "ليس قبلها ولا بعدها غيرها". "لا تحز فيه السكين، ولا تؤثر فيه الأضراس". ثم إنه تفحص القصعةَ، وقلب ما فيها بخبز يابس فلم يجد الرأس. "فبقي مطرقا ساعة". ثم استفسر الغلام فأخبره أنه رمى به .
فقال: كيف يرمى الرأس!
"الرأس رئيس وفيه الحواس، ومنه يصيح الديك، ولولا صوته ما أُريدَ. وفيه عرفه الذي يتبرك به، وعينه التي يضرب بها المثل، "يقال شراب كعين الديك". ودماغه عجيب لوجع الكلية. ولم أر عظما قط أهش تحت الأسنان من عظم رأسه. فهلا إذ ظننت أني لا آكله ظننت أن العيال لا يأكلونه.. أو ما علمت أنه خير من طرف الدجاج، ومن الساق والعنق؟ انظر أين هو؟ انظر أين هو؟
قال: والله لا أدري أين رميتُ به .
قال: أرى نك رميت به في بطنك، والله حسيبك"! (الحيوان 2/374-375. طبعة ساسي).

يُسمي الرأس عُرسًا.. ويسميه الجامعَ والكاملَ..الخ ". فالمتحكم في مسار الوصف هو امتلاء النفس بالإعجاب بكمال الرأس وعيشها عرسا في صحبته ، وفي العرس يتأخر العقل وتتقدم اللذة والشهوات. ولذلك يمكن القول بأن البخيل يسخر الذاكرة للشهوة. وهذه المبلاغة مريبة [1].

وفي هذا المسار من اختلاط الحجج المناسبة وغير المناسبة نجد أبا عبد الرحمن يقرن بين الملَك والضَّب في نفس المسار الحجي. فلكي يقنع أبو عبد الرحمن ابنه بالاقتصاد (الإقلال من الأكل) حثه على التشبه بالملائكة؛ فقلة الأكل تقرب " من عيش الملائكة "، أي تضمن السمو والشفافية، غير أن ذهولَه عن القيمة(المحتوى)، وتمسكَه بالشكل (+) جعله يورد فضيلة أخرى هي طول العمر الذي يتميز به الضب وهو يعيش بالنسيم. قال:

"أيْ بُني! لِمَ صار الضب أطول عمرًا، إلا لأنه إنما يعيش بالنسيم !"

هنا يضيف أبو عبد الرحمن الذهول الحجاجي إلى الوهم العلمي[2]. إن التردي القيمي الذي أوقعه ذكر الضب في مسار السمو الذي بلغ نهايته مع ذكر الملائكة غير قابل للتدارك والجبر مهما حاول أبو عبد الرحمن تداركه بالحديث النبوي المشهور: "الصوم وجاء".

---

[1] ـ من مؤشرات السخرية وقرائنها عند البلاغيين المبالغة المفرطة. مثل: رائع! عبقري! هذا غير مسبوق! لله درك!

[2] ـ البخلاء .ص.110.

يمكن لمنظر السخرية، الذي يجد في ذكْر الضب في هذا السياق أحسن مثال لنظرية التردي، أن يقول بأن الوظيفة هنا هي خلخلة اليقين الذي صار إليه أبو عبد الرحمن، وإشعاره بأن هناك زوايا نظر أخرى للقضية: يمكن أن يقتصد المرء فيكون ملَكًا، ولكن يمكن أن ينتهي به الأمر إذا تجاوز الحد المعقول(العيش بالنسيم) إلى أن يصير ضَبًّا.

كما يمكن، بشيء من التجاوز، تعميم مفهوم القياس الفاسد على حالات الذهول الذي تقود إليه الشهوات. فهذا القياس بارز صريح أحيانا، وخفي خافت أحيانا أخرى. من الأمثلة الصريحة قصه عبد الرحمن بن خلف التالية مع أصحابه.

قَبِلَ أحمد بن خلف بعد طول مناورة ومداورة دعوةَ أصحابه، الذين أطالوا إكرامَه، إلى وليمة .

"فاتخذ لهم طُعَيْمًا خفيفا، شهيا مليحا، لا ثمن له، ولا مُؤْنة فيه".

فلما انتهوا من تناوله سألهم:

" أسألكم بالذي لاشيءَ أعظمُ منه: أنا الآن أيسرُ وأغنى، أو قبل أن تأكلوا طعامي؟

فقالوا: ما نشك أنك، حين كنت والطعامُ في ملكك، أغنى وأيسر.

قال: فأنا الساعة أقرب إلى الفقر أم تلك الساعة؟

قالوا: بل أنت الساعة أقرب إلى الفقر.

قال: فمن يلومني عن دعوة قوم قربوني من الفقر وباعدوني من الغنى؟! وكلما دعوتهم أكثر كنت من الفقر أقرب ومن الغنى أبعد؟!"

عقب الجاحظ على هذا الكلام، دافعا هذا المنطق الفاسد إلى مداه، قائلاً:

"وفي قياسه هذا أن من رأيه أن يهجر كلٌ من استقاه شربة ماء، أو تناول من حائطه تينة، ومن خليط دابته عودا [1]".

وهذا الجانب الحجاجي البارز هنا، الكامن في أماكن أخرى، هو الذي كان وراء تسمية الجاحظ لكتابه البخلاء: كتاب "احتجاجات البخلاء"، كما جاء في مقدمة الحيوان: "وعبتني بكتاب احتجاجات البخلاء ومناقضاتهم للسُّمحاء" [2].

بل إن الجاحظ ليحصر موضوع كتاب البخلاء (بعد تنحية ما يتصل بالموضوع مما تناوله في كتب أخرى) في "احتجاج الأشحاء ونوادر أحاديث البخلاء " (نفسه .ص5). ويقول عنه: "ولك في هذا الكتاب تَبَيُّنُ حجة طريفة، أو تَعَرُّفُ حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة، وأنت في ضحك منه إذا شئت، وفي لهو إذا مللت الجد [3]".

إن الأمر يتعلق بحجج وحيل وفوائد تتصف بالطرافة واللطف والندرة، منطلقُها المفارقة التي يبديها البخيل الذي يرى البعيدَ الغابر، ويَعمى عن القريب الظاهر مندفعا وراء شهواته. فمن هذه الإشكالية انطلق الكتاب ومن هنا جاء السؤال الذي صاغه الجاحظ منسوبا إلى طرف ثالث : السائل المفترض أو الواقعي. والأطراف المقصودةً هي: السائل (أو الحافز) والجاحظ (راويا ومستهدِفا بالكسر) والبخيل (مستهدَفا).

---

1 ـ البخلاء. ص 42. والحائط: البستان.

2 ـ نفسه ص36.

3 ـ نفسه. ص5.

" أوَ ليس هو أظهر الجهل والغباوة وانتعل الغفلة والحماقة (باتصافه بصفة ينكرها الجميع)، ثم احتج لذلك بالمعاني الشداد، وبالألفاظ الحسان وجودة الاختصار.. فكان ما ظهر من معانيه وبيانه مكذبا لما ظهر من جهله ونقصانه. ولِمَ جاز أن يُبصرَ بعقله البعيدَ الغامضَ ويغبى عن القريب الجليل[1]؟!"

" ما هذا الغباء الشديد إلى جانبه فطنه عجيبة، وما هذا السبب الذي خفي به الجليل الواضح وأدرك به الجليل الغامض [2] ".

" ولِمَ احتجوا، مع شدة عقولهم ، لما أجمعت الأمة على تقبيحه، ولِم فخروا، مع اتساع معرفتهم، بما أطبقوا على تهجينه. وكيف يفطن عند الاعتلال له، ويتغلغل عند الاحتجاج عنه إلى الغايات البعيدة والمعاني اللطيفة، ولا يفطن لظاهر قبحه وشناعة اسمه، وخمول ذكره وسوء أثره على أهله" (نفسه. ص2).

لقد ألح الجاحظ على هذه المفارقة وأبدى وأعاد في تقليب وجوه اقتران المعرفة و الغباء عند فئة من المجتمع جديرة بالدراسة. أما الجواب فجاء ضمنيا خلال الكتاب، وخلاصته أن ملكات البخيل تابعة لهواه. فهو يسمع ويرى ما يتلاءم مع رغباته ويصيبه الصمم والعمى عما سوى ذلك.

"جلس الثوري إلى حلقة المصلحين في المسجد فسمع رجلا من مياسيرهم يقول: بطنوا كل شيء لكم فإنه أبقى.. ثم قال: ربما رأيت المبطنة الواحدة تقطع أربعة أقمصة.."

ـ نفسه. ص2.

ـ نفسه. ص. 2.

إلى أنْ قال:" وبطنوا الحُصُرَ، وبطنوا البُسُطَ، وبطنوا الغــذاء بشربة باردة..

" قال: فقال الثوري: لم أفهم مما قلت إلا هذا الحرف وحده[1]".

يحرص الجاحظ على إبراز هذا الخوف الذي يــلازم البخيــل، الخوف من البداية أو السابقة ؛ لا ينبغي أن تكون هناك بدايــة أو سابقة على الإطلاق. فإن وقع المكروه وحدثت فينبغي اعتبارهــا استثناءً وتقييدها بأوثق القيود، والتقليل من تبعاتها، والاجتهاد فــي تلافيها مستقبلا.

" قال مَعْبَدُ (في قصة الكندي) فبينما أنا كذلك (أي في قضــاء حاجات الكندي والوفاء بشروطه المزاجية) إذ قدم ابن عم لي ومعه ابن له، وإذا رقعة منه (من الكندي) قد جاءتني:" إن كــان مُقــام هذين القادمين ليلةً أو ليلتين احتملنا ذلك، وإن كانَ إطماع السكان في الليلة الواحدة يجر علينا الطمع في الليالي الكثيرة [2]".

لم يستسغ معبد هذا المنطق، (بل أَوْعَزَ إليه الجــاحظ بــذلك ليورطه، لأنه يعلم أن الكندي في قمة الضيق، يحتاج إلــى قطــرة واحدة ليفيض كأسه).فكتب معبد إلى الكندي:" ليس مقامهما عنــدنا إلا شهراً أو نحوَه" [3].

لست أدري هل وَعَى معبدُ خطورةَ هذا الاســتثناء (إلا) الــذي مرره الجاحظ هنا على لسانه، إنه استثناء ماكر غرضه الاستفزاز

1 ــ نفس. ص. 104.
2 ــ نفسه . ص. 82.
3 ــ نفسه . ص82.

لدفع القصة إلى نهايتها. سيَتَهَيَّلُ بعدها الكثيب، فيكون ردُّ الكنــدي حاسما: تشيييئ المجموعة بتحويلها إلى أرقام:

"إن دارك بثلاثين درهما، وأنتم ستةً، لكل رأس خمسة (الرأس يذكِّر بالغنم، و كل رأس = خمسة)، فإذْ قد زِدتَ رَجُلين فلا بد من زيادة خمستين، فالدار عليك من يومك هذا بأربعين [1]".

لقد وصل الكندي إلى الانسجام بتخلصه من "السابقة "؛ بتكسيره الاستثناءين معا: الاستثناء الأول: قَبول ليلة ، والاســتثناء الثــاني المستفز: اقتراح الشهر أو نحوه.. وستطول القصــة ، وتتشــعب جوانب الاحتجاج فيها جوابا عن الســؤال:" ومــا يضــيرك مــن مقامها"؟!

لاشك في أن الكثير ممــا ســيورده الكنــدي واقعــي تتخللــه انكسارات قيمية حِجاجية مقصودة، ولكن الذي يهم الجــاحظ هــو المسار التصاعدي الذي انطلق فيه الكندي وبلغ بــه غايتــه. لقــد التبست هذه للشخصية بشخصية الفيلسوف العربي الكنــدي، عنــد بعض الدارسين، والواقع أن شخصية الكندي عند الجاحظ مستقلة، شخصية فنية، حتى ولو قصد هو إيقاع هذا الالتباس لغرض فني: الإقناع بقوة الاحتجاج عند المُكاري .. لقد مارس الجاحظ في هذه القصة، كما في الكثير غيرها، عمليــة التــوريط. والمورطــون المستهدفون عنده كثيرون، ففي هذه القصــة ورط معبــدا علــى مستوى السرد، وهذا هو الأساس في السخرية، وورط الفيلســوف العربي الكندي على مستوى الرمز، و ورَّط القارئ على مســتوى التأويل: هو لا هو.

---

[1] ـ نفسه. ص.82.

ج ـ لتوريـــط

أدرك لجاحظ بعمقُ خصوصية الخطاب الساخر لتي تميــره عــن الخطاب لإخباري والوعظي. فاستغل هذه الخصوصية إلــى أقصـــى الحدود. فإذ كان المُخبر يحرص على مطابقة الخطاب للوقعة حتى لا يتهم بالمبالغة أو الكذب فإن لوعظ يتصدى للعيوب، يواجهها ويدفع بها في الاتجاه لآخر مخيفاً من العواقب، فهو أشبه بالبستاني الذي يقوِّم ميلَ الشجرة المنحرفة بجرها في لاتجاه لمضاد أكثــر من المطلوبَ على أساس وقوفها في لوسط عند تحريرها من قوى الجذب، أما لساخر فإنه يفعــل خـــلاف لأمـــرين معـــاً يُســعف الاعوجاج ويصفقُ له، ويُمده بالوسائل التي تجعله أكثر عوجاجاً، حتى يكشف نفسه بنفسه، وكأنه يقول له: انظــر أيــن سيوصــلنا منطقك؟ إن لإلحاح على تقليل الأَكْلِ إلى الحد لأقصى سيوصــل الإنسان، كما سبق، إلى أن يصير ضبا يعــيش بالنســيم، حســب المتداول. كما أن عدم الإطعام خوفا مــن الفقــر سيوصــل إلـــى الحرص على ذرة التبن من علف لدبة وهذ منتهى الحمق.

إن الجاحظ يدفع البخيل إلى لوعي بالمفارقة لتـــي يعيشـــها، الوعي بأن إنفاق العمر في جمع لمال مخافة الفقر هو لفقر بعينه، كما قال أبو لطيب المتنبي.

ومَن يُنفق لساعاتِ في جَمـــعِ مالـــهِ
مَخافـــةَ فقـــرٍ فالـــذي فَعـــل الفَقْـــرُ [1]

[1] ــ شرح ديوان المتنبي للعكبري 150/2. وقد أورد الشارح مجموعة لطيفة من لأشعار والحكم التي تبرز المفارقة التي يقع فيها البخيل حيث يستعجل الوقوع في لفقر حوفا منه. من ذلك: "قال الحكيم: من أفنى مدته في جمع المال خوف الفقـــر

وقد عبر جانكيلفتش عن هذه الآلية الساخرة بعبارات وصور جميلة تصب في نفس الاتجاه الذي بيناه، فمن ذلك قوله: "إن السخرية ترغم الاعوجاج على الظهور كما هو بصراحة وخشونة لكي ينفجر. إنها ترغمه على الاعتراف على نفسه بنفسه ، لأنها تعرف أن في ذلك خسارتَه" (1).

" إنها شبيهة بالمفتش الذي يسعى للحفاظ على السجين حيا، بل قد يسعى إلى إطالة عمره حتى يتعرف منه على المزيد . ومن هنا جاءت الطبيعة التحليلية للسخرية . فالسخرية وهي تحاكي حركات الحقائق الزائفة ترغمها على الانتشار والتعمق وتفكيك متاعها "□.

هذه إحدى أهم الاستراتيجيات في سخرية الجاحظ؛ إنه يُعطي الكلمة للمسخور منه ولا يفتأ يحرك له رأسه بالموافقة ليستمر في بسط الحجج التي تكشف منطقه الخاص المستمد من هواه وذهوله عن الواقع؛ بِجلبِ الحجة من غير موضعها وتقديمها في غير مناسبتها .

وقد يتدخل الجاحظ مباشرة ليمد المسخور منه بالحجج والبراهين "المناسبة" للبناء حسب منطقه مَادًّا في حبله، كما وقع في

والعدم فقد اسلم نفسه للعدم". ومنه قول الشاعر:

أمن خوف فقر تعيلته وأخرت إنفاق ما تجمع
فصرت الفقير وأنت الغني فما كان ينفع ما تصنع

وقا ل لقمان: "من دافع بالذل قبل الفقر، فقد تعجل الفقر."

ولخص أحد الشعراء هذه المعاني في شطر فقال:

ألا إن خوف الفقر عندي هو الفقر

1 – L'IRONIE . P. 17.

ـ نفسه. ص 100)

تقديمه لمنطق أحمد بن عبد الوهاب في الدفاع عن العرْض، قال:

"ولم أزل أراك تقدم العَرْضَ على الطول، وتزعم بأن الأرض لم توصف بالعرض على الطول إلا لفضيلة العرض على الطول، وذلك كقول الشعراء ووصف العلماء .. قال الشاعر:

كأن بلادَ الله، وهيَ عريضةٌ، على الخائف المطلوب كفةُ حابل

وقلت: لولا فضيلة العرض على الطول ما وصف الله الجنة بالعرض دون الطول.

فهذه براهينك الواضحة، ودلائلك الظاهرة، ولو لم يكن فيك من الرضا والتسليم والقناعة والإخلاص إلا أنك ترى أن ما عند الله خير لك مما عند الناس. وأن الطول الخفي أحب إليك من الطول الظاهر لكان في ذلك ما يشهد لك بالإنصاف، ويحكم لك بالتوفيق. وأنا ــ أبقاك الله ــ أعشق إنصافك كما تُعشق المرأة الحسناء، وأتعلم خضوعك للحق كما أتعلم الفقه في الدين... وما أظنك صرت إلى معارضة الحجة بالحجة، ومقابلة الاختيار بالاضطرار، واليقين بالشك، واليقظة بالحلم إلا للذي خُصِصْتَ به من إيثار الحق"..

"ومن غريب ما أُعطيتَ، وبديع ما أُوتيتَ، أنَّا لم نر مَقدوداً واسعَ الجفرة غيرك، ولا شيئا مستفيضَ الخاصرة سواك؛ فأنت المديدُ، وأنت البسيطُ، وأنت الطويلُ، وأنت المتقارب. فيا شعرا جمع الأعاريض، ويا شخصا جمع الاستدارة".

وما يهمك من أقاويلهم، ويتعاظمك من اختلافهم، والراسخون في العلم، والناطقون بالفهم يعلمون أن استفاضة عرضك قد أدخلت الضيم على ارتفاع سمكك، وأن ما ذهب منك عرضا قد استغرق ما ذهب منك طولا. ولئن اختلفوا في طولك فقد اتفقوا في عرضك[1].

ولو انتبه لأستاذان لعوامري والجارم إلى هذه الوظيفة الحجاجية لخاصة بالسخرية لما نعتا الجاحظ بالسفسطة حين قالا: "على أنك تلمح وجوه لسفسطة في كثير منها بارزا سافرا. ولكنك، مع ذلك، تستملح هذه لسفسطة، وتستعذبها وتتبسم لها[2].

ومع ذلك فإن الحديث عن السفسطة من طرف علماء لم يطلعوا على منطق السخرية وأبعادها الحوارية وما كان لها من اتصال وانفصال بمذاهب لشك والعبث لذو أهمية كبيرة. فالسفسطة المقصودة عند المحققيْن تنحصر في الدفاع عن القضية وضدها، ولكنها، يا للحيرة، سفسطة مستملحة طريفة!!. وهذا الموضوع جدير بمعالجة خاصة في إطار تاريخي يتصل بقضية الحرية و لمنزلة بين المنزلتين، ففي هذه الحالة يزدوج المتن فيختلط كتاب البخلاء بـِ لرسائل ويمتد ن معا إلى كتاب البيان لتجلية وظيفة البيان.

ولو أدركا هذه لوظيفة الإقناعية للسخرية لَمَا التبس عليهما أيضا توسُّع لجاحظ في رسالة مدح البخل، وإيجازُه في رسالة ذم لبخل، فقد اسهب ـــ حسب قولهما ـــ في مدح البخل "وأجاد،

---

1 ـــ رسائل الجاحظ.

2 ـــ نفسه .ص.5/1

وصال فيها وجال، وأفاض وأطال، وأكثر من الاستشهاد بالآيات والأحاديث وأقوال الحكماء [1]"

2 ـ الرؤية: الخلفية الفكرية لسخرية الجاحظ

من الأكيد عندنا أن الجاحظ كان يسخر من مجموع أسئلة زائفة في عصره. أسئلة تحركها الشعوبية حينا، وروح البداوة حينا والسياسة أحيانا، بل دائما. أبطالها فقهاء وكتاب ومتفلسفة وشعراء زاغوا عن المنط السليم في نظره، وهو المعتزلي المؤمن بالعقل وحسن البيان. وقد حاول السمو بموضوعات النزاع في اتجاهين:

1 ـ اتجاه التعميم والموضوعية العلمية، كما فعل في الحديث عن العصا التي كانت موضوع سخرية الشعوبية، إذ سرعان ما خرج من الاحتجاج للعصا إلى التنظير العلمي في المجال السيميائي العام جاعلا العصا مجرد علامة من نظام علامي كوني لا يختص به شعب دون شعب [2].

2ـ تحويل قضايا الصراع الاجتماعي والفكري والسياسي في عصره إلى قضايا أدبية تثير الخيال العام وتحقق المتعة الفنية بدل إثارة العواطف الفئوية وتأجيج الأحقاد.

وهذا ما ضمن لسخريته الخلود والكونية. فحين نقارن بين "جدية" الصراع السياسي والعنصري قبل عصره، وفي عصره أيضا، وبين الإخراج الفني الذي مارسه الجاحظ نلاحظ أن الأمر يتعلق بسخرية كبيرة تستهدف طبيعة الصراع نفسها. ومن هنا

1ـ نفسه . ص.17/1.

2- البيان و التبيين 5/3 - 124

يصبح التفاخر والقدح (في مجال الأكل مثلا) موضوعا للنوادر والنكت، ويذكر الصراع بين العرب والعجم بالمفاخرة بين الكلب والديك، كما في الحيوان.

لقد صادفت السخرية من هذا الواقع الزائف لحظة اكتشاف جديد للغة باعتبارها إمكانية للخلق، وأداة لصناعة الفكر، اكتشافاً يتميز عن الاكتشاف الأول الذي يصوره الشعر الجاهلي حين تأخذ الكلمة مسارا واحدا يعرفه الشاعر وتعرفه القبيلة قبله في الغالب؛ بل ربما كانت السخرية الجاحظية وليدة هذا الاكتشاف الذي تولد عن الكتاب والكتابة. ومن هنا يمكن القول بأن سخرية الجاحظ ثورة على التحجر وضيق الأفق والنظر إلى الكون من ثقب.

ولا شك أن الضريبة المرتقبة للسخرية في مثل هذه الشروط المشحونة بالتبرم من الجمود وضيق الأفق هي ملامسة حدود السفسطائية والحيرة بين القطبين: الجد والهزل، بحيث إن لم يضع أحدهما في الآخر فإنه يلتبس به. من هنا لا نجد مسافة كبيرة بين حواريات الجاحظ (مفاخراته بين الخصوم والأضداد) وبين سخرياته؛ فإحداهما تغذي الأخرى. فأنت حين تقرأ لوحاته الحوارية في الدفاع عن الشيء وضده تحس وكأنه يعرض عليك سؤل النسبية: كل الأفكار الإنسانية نسبية، يمكن تحصيل وجه لتأييدها وَ وجه للطعن فيها، فلا مفر إذن من البحث عن موقع بين الموقعين، أو منزلة بين المنزلتين.

أما حين يكون السياق هزليا بإعلان مسبق، كما في البخلاء، فستجد نفسك ملزما بتبين الجانب الضعيف الذي ألبس لباس القوة عنوة. ومع ذلك فإننا لا نصل، في كثير من الأحيان إلا إلى الحيرة وعدم القدرة على الترجيح، فنميل حالئذ إلى كون الجاحظ نفسه

يتأرجح ـ كما يحدث لأكابر الشعراء ـ بين المستوى الأدنى البسيط (السخرية من فرد بعينه) والمستوى لأعلى (أي السخرية من لو قع الفكري والاجتماعي العام) حيث لا يكون لهدف لأول أكثر من لحظة عبور أو أداة تعبير.

لقد تنبه طه الحاجري، في مقدمة البخلاء، لسُمُو الحاحظ بالسخرية و لمفاخرت إلى مستوى فني رفيع مقارنة بمن سبقه فقال: " أخذ لجاحظ هذا الموضوع الذي كان كبر مثاره لشهوت السياسية والعنصرية، و لذي كان جديرا أن يثير عوامل المشاقة والمخاصمة، فجعله موضوعا أدبيا خالصا، ومتعة فنية ر ئعة، وكان رهينا بالأغراض لموقوتة لتي أثير من أجلها، فصار خالد خلود النفس لإنسانية: يمتح منها ويصدر عنها ولها.. وكذلك كان شأنه فيما نرى، في موضوع المفاخرة بين الكلب والديك.. فقد كانت هذه المافخرة في أصلها، مظهرا من مظاهرة الخصومة بين النزعتين العربية والشعوبية، فنقلها الجاحظ من هد لميدن، وارتفع بها عن هذا لدرك، وجعل منها موضوعا أدبيا طريفا" (1).

والواقع أن هذا التسامي هو تحويل مباشر من وهم ليقين لذي قد يكون عماء إلى حيرة السؤ ل الذي قد يكون بد ية الطريق.

لقد كان لجاحظ بارزا بالقدر لذي يحجب غيره ممن سار في نفس لطريق معه أو قبله. فقد عرف العصر لأموي (قبل الجاحظ) حركة شعرية مدرها وبنيتها الذهنية لنقائض، ومادتها وحطبها العصبية القبلية. غير أن طاحونة لتاريخ لم تلبث أن حولت النقائض نفسها إلى مسرح للفرجة؛ تجرَّح فيه لقبائل فلا

ـ طه الحاجري مقدمة البخلاء 33.

يُمتشق سيف ولا تزهق روح، بل يصفق الحاضـرون لصـاحب الصورة الجميلة المثيرة [1].

وبهذا المفهوم يصير الجاحظ قارئا لمسـار الصـراع داخـل المجتمع العربي الإسلامي ويصير بالتالي مقـروءا علـى نفـس المنوال. وبذلك ظهرت للدارسين بسهولة ويسر العلاقة الوثيقة بين سخرية الجاحظ والنماذج الكبرى من السخرية التي ظهرت بعـده في الأدب العربي. على يد أبي حيا التوحيدي و أبي علي الحاتمي وغيرهما [2].

لقد حاول الجاحظ، في إطار فلسفة وسطية، التنبيه إلى تشـعب الحقيقة وإمكانية النظر من زوايا مختلفة ردا على اتجاهات كانـت

---

1 ـ من دارسي الشعر الأموي الذين انتبهوا إلى جانب من هذه الظاهرة إحسـان سركيس في كتابه: الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام والعصر الأمـوي. ومـن كلامه: "بوسعنا التأكيد على أن الكثير مما اشتملت عليـه مناقضـات الشـعراء، وبخاصة الثلاثي المشهور، لم تكن مناقضات أو مناظرات جادة، ولعل هـذا مـا حملهم، وحمل الشعراء عامة على ملء نقائضهم بالفكاهة". (ص 263). وانظـر العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي. لإحسان النص.

2 ـ يقول طه الحاجري: "ولعل أقرب ما يخطر بالبال من تلاميذ أبـي عثمـان الذين فتنوا به، وتأثروا به أبلغ التأثر أبو حيان التوحيدي من أهل القرن الرابع"، ومنهم أبو على الحاتمي، وأبو المظفر الأزدي الذي صرح في صدر حكاية أبـي القاسم البغدادي بتأثره بالجاحظ. هذا من القدماء أما من المحـدثين فيـذكر عبـد العزيز البشري وإبراهيم المازني وتوفيق الحكيم (مقدمة البخلاء 46ـ48). ويقول محمد بركات في كتابه سخرية الجاحظ من بخلائه: " من المحدثين مـن صـرح بتأثره بشيخ البيان العربي أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ومنهم مـن لـوح بذلك في ثنايا مؤلفاته ونتاجه، ولا أعتقد أن كاتبا مجيدا لم يتصل بالأديب الساخر ـ الجاحظ، إذ لا بد أن يكون ذلك الكاتب المجيد قد عايش الجاحظ الأيام والليالى صديقا وتلميذا مسامرا". (ص.79)

متصادمة يدعي كل طرف منها احتكار الحقيقة. كانت هذه المسألة سياسية في أساسها ثم أخذت أبعاداً فكريـــة. ومارســـها الجــاحظ كرياضة فكرية وفنية هادفة من خلال مصادمة القيم والأفكار فـــي صور عدة.

المبحث الثاني

بلاغة السيرة الذاتية

تداخل الواقع والخيال

برغم النقد الذي يوجه عادة إلى التعريفات في المجال الإنساني عامة والفني خاصة، فإن الحديث عن بلاغة السيرة الذاتية سيظل متعذرا في غياب تحديدٍ للمقصود بها ولو بشكل حدسي؛ يرصد موقعها بين الأجناس المجاورة لها المتداخلة معها فنيا وتاريخيا، مثل الرواية والسيرة والمذكرات واليوميات، بل والتاريخ والخطابة والشعر أيضا.

ولبيان حساسية مسألة التعريف بالنسبة للوضع الراهن للسيرة الذاتية نستأنس بنتيجة الرحلة الطويلة التي قطعها جورج ماي في كتابه: السيرة الذاتية، مستعرضا فاحصا عشرات النصوص بحثا

عن تعريف جامع لكل المنتَج، تعريف تطبعه الصرامة. لقد انتهت رحلة الباحث إلى خلاصة متشائمة من وجهة نظر التَّقنين والنمذجة. قال: "إن القراء الذين كانوا يعللون النفس بأن يجدوا في هذا الكتاب أحكاما قاطعة، وحقائق مطلقة، ووصفات وقواعد سيصابون، دون شك، بخيبة أمل. فبعد أن بحثوا، دون طائل، في بداية الكتاب عن ذلك الضرب من النظرية التي يطلق عليها اسم التعريف وجدوا قسمين (من الكتاب) ربما بدا لهم أن كل واحد منهما يتفنن، على طريقته، ليثبت اللاأدريةَ التي بسطت ظلالها على الكتاب. ذلك أن القسم الأول يركز على دراسة الحالات الاستثنائية أكثر من تركيزه على دراسة القواعد: أي ما شذ عن السيرة الذاتية[...] أما القسم الثاني فبدل أن يفضي بنا إلى رسم الحدود الصارمة التي تفصل بين السيرة الذاتية والأجناس المجاورة لها، نجده، على النقيض من ذلك، يؤكد أنه لا يوجد بين السيرة الذاتية والمذكرات، أو بين السيرة الذاتية والرواية خط فاصل بيِّن، وأن المسألة مسألة نِسب" (1).

والواقع أن المنهج الذي اتبعه المؤلف يضمر التحدي لأي "صنافة علمية صارمة" لهذا الموضوع، وذلك استجابة للأمثلة المضادة التي لا يفتأ المنجز من النصوص يضعها في طريق النظرية. وقد انتهت الرحلة بالباحث إلى أن أوان التعريف لم يحن بعد، وأن الأجدى من الإلحاح في هذا الاتجاه هو الوقوف عند السمات العامة والمسارات الكبرى. "يحسن بنا (في نظره) أن نستعيض عن مفهوم التعريف الذي فيه شيء من التصلب والتجمد

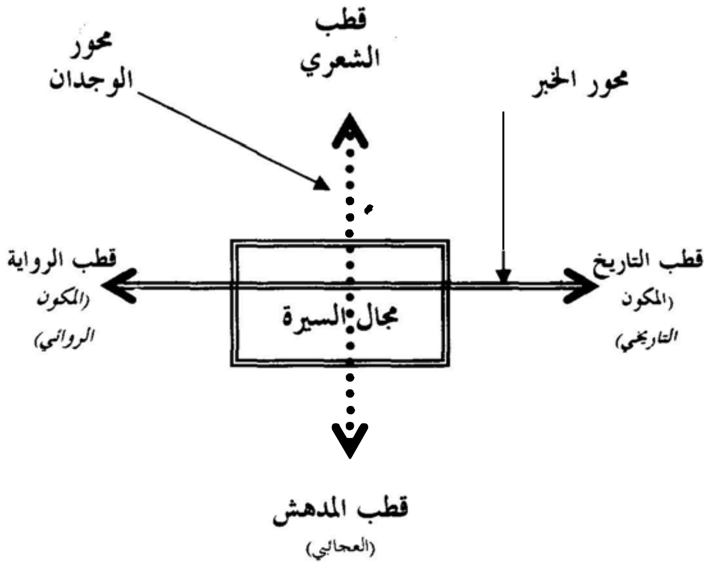
1 ــ جورج ماي. السيرة الذاتية. ترجمة محمد القاضي وعبد الله صولة. بيت الحكمة. تونس 1992..(ص.219).

(Georges May. L'autobiographie)

المفرط، أو قل من الجزم المفرط، بمفهوم أكثرَ مرونة هو مفهوم النزعة، وحتى الإغراء"(ص.220). فبدل أن نقول "السيرة الذاتية عمل نثري...الخ"، وهذا هو الغالب يقال: "تنزع السيرة الذاتية لأن تكون عملا نثريا، وهذا حتى لا يتم إقصاء السيرة الذاتية الشعرية من قبيل عمل ووردزوورث WORDSWORTH الموسوم بعنوان فرعي هو: قصيدة سيرذاتية". وكذا الأمر فيما يخص الصدق وقول الحقيقة والرقابة الذاتية أو الكذب والاختلاق، فالأجدر أن نقول: "إن السيرة الذاتية تنزع إلى الصدق، ولكن دون أن نقصي إمكانية التكتم، عن وعي أو عن غير وعي – أو حتى الرقابة بل التخييل أيضا" (ص.224). أضف إلى ذلك أن "السيرة الذاتية تنزع إلى أن تكتب بضمير المتكلم المفرد"، ..." الخ.

وقد قادتنا هذه المرافعة المدججة بالنصوص المتنوعة إلى حدود التضارب والتعارض، ونحن ننظر في المتن السيرذاتي المغربي (أو ما أمكن الاطلاع عليه منه) إلى رسم خطوط ذات طول وعرض تسمح بتحديد مجال افتراضي لإمكانيات تحقق السيرة الذاتية.

وحسب هذا التصور فإن السيرة الذاتية تُحدس على محور يمتد من التاريخ إلى الرواية (أو من التاريخي إلى الروائي). ونقترح تسمية هذا المحور محور الحدث (أوالخبر)، ويتقاطع هذا المحورُ مع محور آخر ندعوه محور الوجدان (أو محور الأثر)، ولا مشاحة في الاصطلاح، ويمتد بين الشعري والمدهش.



وقبل الاسترسال في التحليل نفتح قوسا لتدقيق مفهومين ملتبسين:

أولها: مفهوم "الروائي" (الذي يعارض "التاريخي" ويوجد، في نفس الآن، على خط واحد معه): تصورنا الحالي مبني على أن الروائي والتاريخي يوجدان على محور واحد لأنهما يحكيان أو يسردان؛ يقدمان خبرا. ويتعارضان في كون أحدهما يحكي ما وقع موثقا؛ مرجعيته خارجية، والثاني يحكي عالما متخيلا مرجعيته فيه. التاريخ يمتح من الوثيقة، والرواية تمتح من المخيلة، والسيرة الذاتية تمتح من الذاكرة، والذاكرة توثق وتخيل بدون حرج. والاستعانة أو الاقتراض وارادن، كل بملابساته.

والثاني "الوجدان" الذي نأخذه هنا بالمفهوم الذي نسبه محمد مندور للعقاد وجماعة الديوان (كل ما يجده الشاعر في نفسه). فهو، عندنا هنا، كل ما يجده السارد الذاتي في نفسه من انفعال شعري أو اندهاش عجائبي أو تأمل فكري فلسفي مرتبطا بالذات. وهذه الثلاثيةُ منطقةٌ تتهدم فيها الحدود مع كل سيل عارم، ثم تعود الحدود بعد هدوء العاصفة. أردنا بهذا المحور الثاني الخروج من ثنائية "الأدبي التخييلي والتاريخي الواقعي" التي لا تسعف في وصف الظاهرة في كل تحققاتها، فضلاً عن كونها توقع في عدة تناقضات[1]. وفيما يأتي من تحليل ما يسند هذا القول. بعد هذا البيان نسد القوس ونعود للبحث عن السيرة الذاتية بين محوري الحدث والوجدان، فنقول:

عند نقطة قريبة جدا من قطب التاريخ توجد المذكرات واليوميات. وبقدر الامتداد من التاريخ نحو الرواية لتجاوز المذكرات واليوميات تبدأ السيرة الذاتية (إذ يكفي أن تراجع اليوميات أو تحرر أو تُحَشَّى، في زمن لاحق، لتدب فيها روح السيرة الذاتية)، ولذلك فهما متلابسان بناء وتسمية (أحيانا)[2].

---

1 ـ ركز جابر عصفور على المقابلة بين الأدبي والتاريخي في الفصل المطول الذي خصصه للسيرة الذاتية بعنوان: بين السيرة الذاتية والرواية. في كتابه زمن الرواية (ص. 165ـ255، قال: " أنا شخصيا أميل إلى تقسيم السيرة الذاتية إلى نمطين رئيسيين؛ هما السيرة الذاتية الأدبية والسيرة الذاتية التاريخية..." (ص191). غير أنه لا يذهب بعيدا حتى ينبه إلى تعقد المسألة: "هذا التقسيم يبدو مقنعا على المستوى النظري، ولكن المشكلة أن الواقع العيني الملموس للسير الأدبية ينقض حديثه البسيطة...الخ". (194).

2 ـ انظر جورج ماي.ص. 160. ونحن نستبعد هنا أنواعا من اليوميات ليس لها من التاريخ غير تسجيل اليوم والشهر والسنة على رأس الصفحة أو الفقرة، ثم

وعند نقطة قريبة جدا من قطب الرواية توجد السيرة الذاتية الروائية، والرواية السيرذاتية، حسب ما يختاره المؤلفون من عناوين ملتبسة [1]، قبل أن يقرر بعضهم الحسم فيسمي سيرته "رواية" دون زيادة.

وما دام التاريخ والرواية يلتقيان في النواة الأولية لهويتهما وهي سرد أحداث؛ واقعة أو مستنبطة (في التاريخ)، ومتخيلة (في الرواية)، فإن هوية السيرة الذاتية الموجودة عند التقائهما هوية سردية. ولا بد حينئذ للشعر، إن هو دخل مغامرة السيرة الذاتية للبناء لا للتحلية أن يخضع لرقابة السرد؛ أي أن يحكي، كما هو حاله حين يدخل تجربة المسرح معتمدا الحوار. والحكي ليس مهمة جديدة للشعر الغنائي وإن كانت مخالفة لهويته الأولى القائمة على التقطيع أولا.

ويمكن الاحتجاج لهذا الموقع الافتراضي للسيرة الذاتية بين

كتابة أي شيء بدون ارتباط مع اللحظة، كتحرير مقالة أو تأمل مسألة. وقد اعتمد والاس مارتان تعريفا يقصي هذه الأنواع مركزا على علاقة الماضي بالحاضر في السيرة الذاتية باعتبارها جنسا أدبيا: "وهذ التعريف للنوع الأدبي يميزه عن التقرير الرسمي mémoir (وهو عادة سجل أحداث ذات اهتمام عمومي مثل عمل رجل دولة)، وسجل الذكريات (سجل علاقات شخصية وذكريات دون التأكيد على النفس)، ودفتر اليوميات (وفيه تسجيل مباشر للتجربة لا يغيره تأمل لاحق) (ص 97). ويصدق هذا الحكم على خواطر الصباح لعبد الله العروي مثلا.

[1] ـ على وجه غلاف البئر الأولى لجبرا إبراهيم جبرا: فصول من رواية ذاتية، وفي الصفحة الأولى: فصول من سيرة ذاتية. (ط وزارة الثقافة الفلسطينية. القدس/ غزة.1995). وبعد الخبز الحافي التي لم يشر إلى جنسها على الغلاف (ط. 7. الدار البيضاء 2001) يستعمل شكري نعت "سيرة ذاتية روائية" في نعت زمن الأخطاء و وجوه.

التاريخ والرواية بكشف الجواب عن سؤال الهوية بالنسبة لكل من هذه الأطراف. فإذا كان التاريخ (وما يقترب منه من مذكرات ويوميات، وسيرٍ أيضا، إلى حد ما) يقول: هذا ما وقع، أو هكذا وقع، فإن الروايةَ تقول (ككل تخييل): يبدو كما لو (وقع بهذا الشكل)، أو: لو أمكن أن يقع لوقع بهذا الشكل. أما السيرة الذاتية فتجمع بين الواقع والمفترض ملونة المفترض بدهشة السؤال: هكذا وقع، فكيف أمكن أن يقع على هذا الشكل(؟!)

لا بد في كل سيرة ذاتية من اطمئنـــان المتلقـــي، ولـــو عبـــر مؤشرات غير حاسمة، إلى وجود سند من الواقع (مبدأ الصـــدق)، ولا بد من وجود دهشة إزاء ذلك الواقع. ولهذه الدهشـــة امتـــداد وجداني نوعي بين الانشراح والانقبـــاض، وكمـــي بـــين القـــوة والضعف، كما سيتضح لاحقا.

وعليه فإن السيرة الذاتية تقترب أحيانا من التاريخ في خطيـــة تحول التدخل التخييلي إلى الهامش، كما وقع في: حفريـــات فـــي الذاكرة لمحمد عابد الجابري، دون تعويض شعري كثيف، أو تأمل فكري يتشعب إلى آفاق واسعة نحو الآخر. ومن هنا يُتَحدثُ عـــن تراجع القيمة الكتابية أو الأدبية للنص،[1] أو يُســـكت عنهـــا بمـــا

1 ــ بعد صياغة هذه المقالة اطلعت على كتاب: سير المفكرين الذاتية، ل صدوق نور الدين. (ط. المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء.2000) فوجدته ينتهـــي ــ بعد تلمس دقيق، لبعض المستلزمات التي لم تف بهـــا الحفريـــات ــ إلـــى هـــذه الخلاصة:

"إني أعتقد بخصوص "حفريات في الذاكرة" ، وهي وجهة نظر مهـــتم بالكتابـــة الروائية أساسا، [أنه] كان يمكن إعادة كتابتها بمراعاة حدود الجنس الـــذي تقـــول ذاتها عبره [..]، ولن يتم ذلك إلا بإصباغها الطابع الجمالي، إذا ما أشرت لكـــون الأستاذ محمد عابد الجابري" كـــان همـــه الأول إيصـــال المعلومـــات والأفكـــار

يتضمن خفوتها أو غيابها. ويبقى عنصر الدهشة هنا يستمد قوته من شخص المؤلف؛ من المقارنة بين ما كان وما صار، وهو الدافع الأساسي والمعلن للكتابة.

وتمتد السيرة الذاتية أحيانا نحو قطب التخييل الروائي حتى لا تعدو نسبتها إلى السيرة الذاتية الافتراض والرجم بالغيب، خاصة حين يحسم المؤلف المسألة فيضيف نعتَ (رواية) على واجهة الغلاف، ويستعير اسما غير اسمه وضميرا غير ضميره، كما هو حال المجرى الثابت ل إدمون عمران المليح. فالإشارة الوحيدة إلى أن الأمر يتعلق بسيرة ذاتية آتية من الخارج، نجدها في الهامش التالي من تقديم محمد برادة، حيث يرفع اللبس بقوله:

" المجرى الثابت Parcours immobile سيرة ذاتية للكاتب المغربي إدمون عمران المليح".

والأمثلة، في هذا الصدد كثيرة، لا حاجة لاستقصائها. ومنها لعبة النسيان لمحمد برادة نفسه.

المداخل الممكنة

اعتمادا على ما سبق سيكون على دارس السيرة الذاتية أن يأخذ العناصر المذكورة بعين الاعتبار، وإن يكن ذلك بنسب متفاوتة حسب المنجز. والتفاوت هنا مسألة جوهرية، فوجود نص مثالي تَشُدُّه الجاذبية إلى هذه الأقطاب الأربعة بنفس القوة مجرد

واستدعاء الوقائع والأحداث، في حين نجد أن الكتابة السيرية تلزم بالحد الجمالي مقياسا لها"(ص. 145).

افتراض. ذلك أن كُتابَ السيرة الذاتية ينتمون إلى هذا القطب أكثر من انتمائهم إلى ذاك. هذا مع التسليم أن جمهورهم المؤثر في قانون اللعبة هو من الروائيين، يليهم رجال الفكر والفلسفة والشعر، ويوجد في أسفل السلم المشاهير من رجال السياسة والمال [1].

ومع إغراء العنصر (الروائي والشعري والتأملي والمدهش) يظهر العنصر التاريخي كالمعطى البديهي الذي لا يحتاج إلى معالجة خاصة، وهو كذلك إذا نظر إليه في ذاته. ومن هنا إمكانية نسبة السير الذاتية إلى واحد من هذه المداخل: سيرة روائية، وسيرة شعرية، وسيرة فكرية (أو تأملية)، ولم لا أيضا سيرة مدهشة، أو عجيبة. ويصبح التاريخ مهما حين ننظر إلى دوره في تكييف العناصر الأخرى؛ في مراقبته لحدود التخييل في كل من السرد السيرذاتي والسرد الروائي الصرف مثلا [2]، كما سنبين من خلال تعليق قصير على السوق الداخلي لمحمد شكري مقارنة بزمن الأخطاء. أما الآن فأود أن أبرز الوعي بمسألة المدخل هذه

---

1 ـ وأقول: "في أسفل السلم"، لأننا نصل مع هذه الفئة إلى إمكان الفصل بين الذات الكاتبة والذات المكتوبة، أي إلى المس بما نعتبره أخصَّ خصوصيات السيرة الذاتية، وهو الالتباس بين الذاتين. ويتم ذلك عن طريق الاستكتاب. على أن تدخل الكاتب المأجور أو المتطوع يمكن أن يختلف درجات؛ من الصياغة والتحلية إلى الفبركة. ومن هذه الزاوية تشرف (أو تطل) السيرة الذاتية على الخطابة. ففي الخطابة نواة من الواقع جعلت الاستكتاب أمرا عاديا، وهذا هو واقع خطب أكثر الرؤساء. (ولسنا هنا بصدد الحديث عن السير أو تراجم الحياة، فتلك من إنجاز الغير).

2 ـ ويمكن تلمس هذه الرقابة كذلك في الفرق بين التأمل السيرذاتي والفلسفي الطليق، وبين الشعر السيرذاتي والشعر بدون قيود...الخ. وأقترح للحالة الأخيرة المقارنة بين رأيت رام الله، لمريد البرغوثي ومجموعه الشعري.

من خلال تقديم محمد برادة للمجرى الثابت. وسأضطر لإيراد فقرة طويلة نسبيا تمهيدا للمقصود، قال: "إن المجرى الثابت ليس مجرد سيرة ذاتية بالمعنى المألوف؛ أي حكيا استعاديا ينجـزه شـخص "حقيقي" عن وجوده الخاص مبرزا حياته الشخصية، بل هو نـص أدبي يتبوأ فيه الأسلوب والكتابة مكانة أساسية، ويغدوان عنصـرا جوهريا لا تختزله العناصر الأخرى: التاريخ المعـيش، وتجربـة الحزب وثقافة الكاتب..." ثم يضيف.

يصبح، إذن، تحليل المكونات الفنية هو المدخل الطبيعي لارتياد عالم "المجرى الثابت"، وتصبح قراءته أقرب ما تكون إلى قـراءة رواية ذات معمار متعدد المستويات والأزمنة والفضاءات، ويتحول "الواقع" داخلها إلى شريط حلمي يحفز الخيال، ويشده بين مـاض ومستقبل..."[1].

إن هذا التعليق لا يعتمد في صياغته بهذا الوضوح والعمق على قراءة متمعنة في الإشكالية البنائية التي يخلقها نص المجرى الثابت في حد ذاته، وإن كان يعبر عن واقعه بدقة، بل يعتمد أيضا علـى مرور محمد برادة بمضايق هذه الجنس من النصوص كاتبا وناقدا.

ولذلك فهو يَصدُقُ على كل السير الذاتية ذات النفس الروائي الشعري التي تحول التاريخي إلى مجال للحلم. وحين نتحدث عن التحويل لا نعني الإلغاء. وهنا يجب الاحتياط من الانزلاق إلى اعتبار السيرة الذاتية مجرد رواية.

فمهما يكن من واقعية الرواية وتاريخيتها فإنها تظل بعيدة عن

ـــ برادة محمد. تقديم المجرى الثابت. لعمران إدمون عمران المليح. ص7.

السيرة الذاتية من حيث طبيعة الموضوع وما يترتب عنها. فالموضوع في السيرة الذاتية هو نفسه الأداة: الذات هي الكاتبة والمكتوبة في الوقت نفسه، مهما طرأ عليها من تطور بين الزمن المحكي وزمن الكتابة فإنها تظل منتمية لنفسها. والأمر أشبه بحال راكب عربة يحاول رسم لوحة أو خط كتاب فإذا بالعربة تكتب معه حسب تمايلها واهتزازها. إن الذات تسعى دائما للإفلات من التثبيت تحت المجهر. ويبدو لي أن للتحليل النفسي في مجال السيرة الذاتية طبيعة أخرى غير طبيعته في العمل الروائي التخييلي الصرف.

وعموما فقد أدى تفاوت النصوص السيرذاتية في القرب والبعد من العرض التاريخي أو التخييل السردي إلى إثارة قضية المدخل المنتج في تحليل السيرة الذاتية: التاريخ أم التخييل. وترتب من الالتباس بين المدخلين أمور:

1 ــ الانتقال من البحث عن الحقيقة إلى البحث عن الصدق، فليس المطلوب قول الأمور على ما وقعت عليه بدون زيادة ولا نقصان، بل يكفي أن يكون ما اختير منها صادقا ومقنعا بانسجامه ودلالته. إذ تصبح الواقعة التاريخية ملونة برؤية العمل كإنتاج نصي سردي بدرجات متفاوتة. ويترتب عن هذا الواقع ما يتأتي:

2 ــ الاعتراف بأن التحويل السردي للوقائع التاريخية يحولها إلى نتاج سردي؛ وكلما أوغل الكاتب في التحويلات الزمنية والمكانية والضمائرية كلما تحول "الواقع" إلى "مسرود"، فالسيرة الذاتية تخاطب قارئها قائلة: إن ما تقرؤه مجرد سرد، ولكنه واقع

على نحو ما، أو: إن ما تقرؤه واقع ولكنه أقرب إلى الخيال (السير السجنية مثلا).

وقد عبر والاس مارتن عن هذه الكمياء تعبيرا دقيقا، يقتضينا نقل فقرة متماسكة من كلامه:

"حين ينتهي كاتب السيرة الذاتية من الكتابة يكون قد تكوَّن وأصبح مفهوما وفق مقاييسه الخاصة، وسواء أكان الدافع تبرئة النفس، أم شرح تجربة تحول روحي أم معرفة النفس (اكتشاف ماهية المرء)، فإن الناتج ينبغي أن يكون ممكن الفهم بوصفه سردا، **ويمكن** أن نستخلص أن "الأنا" المكونة بهذه الطريقة تخييل، ولكننا يجب أن نسلم بأنها توجد بوصفها حقيقة. وعلى أية حال، فإن كتاب التاريخ المحدثين قد تحولوا بنا إلى أهمية تقاليد السرد في أكثر الأنواع الأدبية حقائقية، ولم نعد نستطيع أن نتحدث عن الواقع والواقعية دون أن نأخذ في الاعتبار كيف يتغير العالم، ويخلق حين يصاغ في كلمات" (1).

إن عبارته: « "الأنا" المكونة بهذه الطريقة "تخييل"، ويجب أن نسلم بأنها حقيقة"». في منتهى الدقة والالتباس برغم التعارض الظاهري في صياغتها. وهي تمثل المعيار والميزان الذي قد تميل كفته في هذا الاتجاه أو ذاك.

ولذلك لا يبقى مقنعا تفسير وجود واقعة ما في النص بوجودها في الواقع، بل لا بد من أن يكون لها مساق نصي ولو على مستوى البنية العامة.

---

1 ــ والاس مارتان (Wallace Martin).ص101..

3 ـ وقد أدى الالتباس بين المدخلين التاريخي والتخييلي السردي إلى اقتراح مدخل ثالث يدمجهما؛ سماه جورج فوسدورف المدخل الأنتروبولوجي، قال: "إن الوظيفة الأدبية والفنية الصرف [...] أعظم شأنا من الوظيفة التاريخية والموضوعية رغم ما يدعيه النقد الوضعي قديما وحديثا. ولكننا إذا رمنا أن نفهم حق الفهم جوهر السيرة الذاتية، بدت لنا الوظيفة الأدبية ذاتها أمرا ثانويا بالنسبة إلى الدلالة الانتروبولوجية [...] ومن ثمة أصبح لزاما علينا أن نعتمد نقدا آخر لا يكون همه التثبت في تنقيح النص تنقيحا ماديا أو إبراز قيمته الفنية، بل يكون همه استخراج دلالته الشخصية الحميمة، وذلك بأن يعتبر النص رمزا بوجه ما، أو صورة لضمير يسعى في طِلابِ حقيقته"(1).

في البحث عن هذه ال"دلالة الشخصية الحميمية" وإعطائها قيمة يندرج إبرازنا لعامل الدهشة في بعديه العام والخاص. فهو الذي يرقب انبجاس الماضي في الحاضر، ويعطيه القدر الضروري من التوتر اللازم لدمج الواقعي في المتخيل.

يمكن من حيث التلقي الجماهيري العام أن يكون عنصر الإدهاش مائزا. يمكن هنا المقارنة بين السيرة الذاتية الأولى لمحمد شكري؛ الخبز الحافي، والسيرة الثالثة وجوه. فقد صرح المؤلف في حوار حديث له أن مبيعات وُجوه أقل بكثير من مبيعات الخبز الحافي، والإقبالُ عليه، رغم قدم تاريخه وتعدد طبعاته، أوسع من الإقدام على وُجوه. والحال أن وجوه أنضج فكرا وفنا من الخبز

1 ـ G.Gusdorf. Conditions et limites de l'autobiographie, p, 119.
نقله جورج ماي في: السيرة الذاتية.97ـ98.

الحافي. تجلى هذا النضج في إغناء الكفاءة السردية الحوارية عند شكري، وهي قوية في حد ذاتها، بما يلي:

1 ـ النزوع إلى التأمل الفلسفي (خاصة في الفصل الأول والأخير)، والتقطيع الشعري [1] (استهل به الفصول) .

2) حضور تناصات عربية (انظر مثلا ص119، 122، 152)، وهي مفتقدة في الخبز الحافي وزمن الأخطاء،

3) إبداء الرأي في القضايا النقدية،

4) تقنيع الحديث عن الجنس وتوظيفه إلى حد ما.

5) الكف عن كشف حياة (بل عورات) الأصول.

ويمكن أيضا الاستشهاد بالاهتمام الواسع الذي لقيته مذكرات محمد الرايس عند صدورها منجمة على صفحات الجريدة. الاهتمام الذي لم تنله الصياغة الروائية التي جاءت بعد ذلك (ولو كانت من طرف روائي كبير مثل الطاهر بنجلون). إن الأمر يتعلق في مثل هذه الأحوال بالأسرار، أولا ثم بالصياغة ثانيا[2].

---

1 ـ هذا برغم ما قد يفتقده متشبع مثلي بالموازنات الصوتية الزاحفة من الزمن الشفوي في هذا الشعر من رواء إيقاعي.

2 ـ يذكر هذا الالتباس بين التاريخي والنصي في إنتاج شهرة النص وتلقيه على نطاق واسع بالنصوص الرفيعة البناء الملفوفة في الأسطورة (بالمفهوم الذي يتحدث فيه عن أسطورة النص). من أشهر هذه النصوص، في التراث القديم، إن لم يكن أشهرها على الإطلاق قصيدة كعب بن زهير، المسماة: البردة، أو بانت سعاد. فالشاعر تلميذ في مدرسة لها شيوخ أفحل منه كثيرا، منهم أبوه زهير، ولكن نصه طار في الآفاق لارتباطه بحدث واقعي استتبع خلق أحداث خيالية قبل النص وبعده. ولدي لهذا رغبة في الحديث عن أسطورية السيرة الذاتية. إن

نموذج للخروج من الرواية إلى السيرة الذاتية

من المتداول بين دارسي السرد في المغرب هيمنةُ السيرة الذاتية على الأعمال الروائية [1]، أو تداخلها على الأقل. ويحتاج الأمر إلى تلمس هذا التداخل، وبيان الخصوصيات (أوالمزايا والعيوب) التي يمكن أن تترتب عنه. وقد وقفت على تجربة من هذا القبيل عفويا وأنا أنتقل من قراءة زمن الأخطاء إلى السوق الداخلي لمحمد شكري. باعتبار الأولى "سيرة ذاتية روائية"، بحسب ما وضعه المؤلف على ظهر الغلاف والثانية رواية، بقطع النظر عن دخول العناصر السيرذاتية في بنائها. أو بالأحرى بالنظر في كيفية دخولها وطبيعة تأثيرها ومداه.

حين نشرع في قراءة السوق الداخلي باعتبارها رواية (رغم ما يشوبها من عناصر سيرذاتية) بالتوازي، وفي نفس الوقت، مع زمن الأخطاء، باعتبارها سيرة ذاتية (برغم ما يشوبها من روائية)، فإننا نحس أن أفق الانتظار لا يبقى واحدا وفي نفس المستوى، فالسيرة الصريحة (زمن الأخطاء هنا) تستهلك خمسا وعشرين في المائة على الأقل من التوقع نتيجة المعرفة المسبقة

عنصرها الساحر، إن وقع أن سحرت هو العنصر الأسطوري، حيث يحب الإنسان أن يصدق ولو لم يصدق.

[1] ــ يذهب أحمد المديني إلى حد القول ب"أن المتن الروائي المغربي يمكن أن يدرس إجمالا من المنظور الخصوصي للكتابة الأتوبيوغرافية"، وذلك أن التيار العام الذي يعبر هذا المتن، "مع استثناءات قليلة"، هو تيار أتوبيوغرافي، من بداية هذا المتن "إلى أخر حلقات ما صدر منه. يشهد لذلك أن غالبية إنتاج السنوات الأخيرة الساعي لتلقيح الرواية برؤية وجمالية حديثتين يتسم قسم كبير منه بنوع من التنويع على الإيقاع الأتوبيوغرافي". (الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، التكوين والرؤية. ص.242).

بمصير المتحدث عنه، ففي كل لحظة؛ من المقهى (أوالبار) إلى المدرسة إلى الشارع ينتقل الذهن للمقارنة بين ما كان وما صار، وتستهلك خمسا وعشرين أخرى من التوقع في حصر الوقائع والأماكن والانتهاء منها تباعا، فيحدث قدر من الاكتفاء أو الإشباع. ذلك أن نمو الأحداث لا ينبني على ما قيل وحده بل يتبع أيضا مفاجآت صنعها التاريخ والصدف. تبقى المفاجأة التخييلية في حدود اختيار الوقائع والصور وتكثيف الجزئيات الحية والنبش في المستور بالعادة أو الغباء. وله خمسون في المائة المتبقية.

أما في الرواية (السوق الداخلي هنا) فإن الوقائع والصور والمشاهد الداخلية تستحوذ على الانتظار مائة بالمائة، ولذلك يبقى الأفق معلقا في انتظار الآتي الذي يمتد نظريا إلى نهاية الرواية باعتبارها وحدة متضامنة الأجزاء. ولذلك تبدو كل الصور والوقائع الروائية قابلة للترميز والتأويل في أكثر من اتجاه كلما تقدمت القراءة. ولنتأمل السوق الداخلي في فصولها الأولى:

تبدأ الرواية بحدثين متوازيين يشدان انتباه جمهور متهافت في فراغ: كلب معطوب، ربما دهسته سيارة. يتداول في شأنه العابرون ورواد المقهى حيث يجلس الراوي. يجري هذا الحدث الصغير في إطار حدث "كبير" حيث تجمهر الفضوليون مزدحمين يحكون المقدمات بالمؤخرات في انتظار عابر غامض، لعله أحد رجال السلطة في ذلك الزمن الذي "حَكَى فيه الهرٌّ صولةَ الأسد".

ويبلغ هذا التوازي مداه، ويكاد يعلن عن مغزاه، في الحوار التالي الذي دار بين فتاة جميلة ورفيقها:

"ــ على ماذا يتزاحمون هناك؟

ــ ينتظرون موت كلب عجوز، الكلب ما يزال يعض كل من يدوسه".

ويعلق الراوي:

"تضاحكت بحب، ضمها إليه. التحما بلــذة: فكــرت: الرغبــة الحقيقية، الشهوانية، لا تتم ، أجيانا، إلا بمزيج هذه الأنوثة المفرطة تلطفها هذه الذكورة المعتدلة: ثلاثة أجسام عناقها واحد.

زعيق طويل يسمع من بعيد. تطلعت الرؤوس نحــو مصــدر الصفير الحاد. ظهر رجال الدرك ثم سيارات أمن. بعد ذلك مــر صف طويل من السيارات الفخمة يخترقون الحــواجز الحديديــة بفوضى، يتدافعون.. يتســابقون إلــى العبــور نحــو الأرصــفة الأخرى[...] الكلب ينهض يسقط..." [1].

حين يقرأ المتلقي هذا المدخل، ويواجه هذا الاقتران بين الكلب المحتضر والعابر المنتظر يعود بشكل عفوي لتأمل عنوان الرواية من جديد(السوق الداخلي). فالسوق الداخلي حــين يســافر علــى الورق، خارج طنجة، ينعكس ترتيب عملية تلقي معانيه، أول مــا سيتبادر من معناه: "الشأن الداخلي". ويكون المعنى المُورَّى به هو السوق الشعبي بكل عفوناته التي وصفها شكري في أماكن عــدة. فإذا كان الكلب الطبيعي ينتمي إلى هذا السوق الواقعي العادي، فإن المحتفى به ينتمي إلى السوق الآخر (الشــأن الــداخلي). وحــول الشخصيتين يلتبس الذباب الطائر بجناحين بالذباب الســائر علــى

ــ السوق الداخلي. 9-10.

قدمين. فنكون هنا بإزاء تشبيه موسع مسترسل إلى النهاية، وما الرواية ـ كما قيل ـ إلا استعارة موسعة، تقول: يبدو كما لو.

وقد رُشِّح هذا المسار الروائي بانقلاب رومانسي تأملي جسده الخروج من زحمة المدينة إلى "الغاب" في بحث عبثي عن السعادة، كما رُشِّح بكثير من الإشارات الفلسفية الوجودية. ثم جاء الحديث الملحاح عن الساعة المعطلة مؤشرا قويا ودعما حاسما للمسار الرمزي للرواية. إن هذه المعطيات كلها تهيئ القارئ لانتظار ما سيتولد من داخل النص. غير أننا لا نصل إلى الفصل الخامس حتى يتوقف النمو الطبيعي في المسار الرمزي الملتبس، لنقف أمام صورة شعرية كثيفة ترصد تفاصيل الجسد في أدق دقائقه، وأرق تعبيراته في اهتزازات الكاميرا المتتبعة لتفاصيله. نقتطف هذه الصور اللطيفة التي قايض بها الكاتب المسار الحكائي الرمزي. وهي صوره تنتمي إلى المتن السيرذاتي للمؤلف:

"أحلم. مُسالـمٌ نفسي وسواي. في بيت فاليري. رحلتي بدأت. إدراكٌ آخر يغزوني. وجه كارين هادئ كوجه امرأة ميتة في قاع البحر. جميل وجهِ امرأة في قاع البحر. وجهها محارة كبيرة بيضاء. شعرها شُجَيْرَةٌ نابتة في قاع البحر. نظريِ يخترق جلدها. تتدفق الدماء في شرايين وجهها. فكرت في السرخس ناظرا إلى شرايين وجهها. بصري يخترق كل الوجوه..تاتيانا تضحك وتضحك كوردة حمراء "مركوزة" (مغروزة) في شعرها فقدت طراوتها مثل جلد وجهها. كارين هادئة تبسم لي أو لنفسها. أيضا ناظرة إلى السقف نصف حالمة. شتاين يلعب مع ظل أصابعها على ظل الشموع التي تضيئنا، حركات شتاين تتراقص على الحائط. ظله يكبر ويصغر. سامي جاثمة عند قدمي أيفا. هي أيضا

أرحلناها معنا: بالحشيش في طعامها..." [1].

لا شك أن المؤلف أدرك بخبرته السردية أن الخروج من ذلك المسار الروائي الرمزي دون بديل شعري/مدهش سيطيح بالنص.

وتستمر هذه المادة السيرذاتية نفسها إلى الفصول الأخيرة حيث يحاول المؤلف التقاط الخيط ذكرا بالساعة المتوقفة؛ في سعي لرد الأعجاز على الصدور. ولكن هذا الإجراء لا يبرر ذلك التوقف عند الموضوع السيرذاتي الأثير: حديث الجسد والجنس، شعرا وحوارا، أكثر من ثلثي الرواية.

امتداد المدهش

ينبغي التمييز بين مستويين من المدهش: المدهش كحد أدنى لازم في كل سيرة ذاتية، والمدهش باعتباره عنصرا مهيمنا يشكل مدخل القراءة وسبب الشهرة.

الحد الأدنى، أو القدر المشترك بين جميع السير الذاتية، وهو الذي تترجمه كلمة "كيف" الواردة في سؤال السيرة الذاتية، كما سبق. ف"كيفَ" هذه لا تطلب جوابا، بل تثير حالة نفسية (الاستغراب)، إنها تعكس دهشة المرء أمام ما فُعل به، أو ما يعتقد أنه فُعل به، سواء كان الفعل خيرا أو شرا، زهوا أو انكسارا. سواء كان الفاعل هو الزمن أو الإنسان. والدهشة نفسها قد تكون إيجابية وقد تكون سلبية، ولكن المفترض في هذه الحدود أن تكون هادئة أو مقنَّعة. وهي في الحالين إما سطحية (العجب) أو عميقة

---

[1] ــ السوق الداخلي.51.

(الاعتبار). إنها تترجم هذه الدعوى: انظروا من أين جئت وكيف صرت.

أما الحد الأعلى، فهو المستوى المميز لصنف من السير القائمة، في الغالب، على الاحتجاج والفضح. وقد يقع الانزلاق جزئيا أو كليا من الاحتجاج والفضح إلى الفضائحية، وذلك بالتركيز على الطابوهات بشكل مجاني غير وظيفي، أو جعلها بداية العمل ونهايته. والمجانية تتكشف أكثر بغياب التوظيف الفكري والصياغة الشعرية. ونترك للقارئ تقدير ما يستساغ وما لا يستساغ من هذا القبيل.

ومن الملموس أن الأوضاع التي عرفها المغرب اجتماعيا وسياسيا في النصف قرنِ الأخيرِ، أي من الاستقلال إلى الآن، سواء على مستوى التعليمِ أو الانتقال من البوادي إلى المدن، أو على مستوى الصراعات السياسية، قد أدت إلى رجات عنيفة في حياة الكثير من الأفراد والمجموعات، آخرها الانفراج في مجال حقوق الإنسان وحرية التعبير. ومن المعلوم أن فترات الانتقال هي التربة الخصبة للسيرة الذاتية على العموم والسيرة المحتجة على الخصوص. ولا شك أن القارئ قد استحضر من تلقاء نفسه المتن السيرذاتي السجني من مذكرات محمد الرايس إلى زنزانة أحمد المرزوقي ... إلخ

فهذه السير الذاتية عبارة عن مرافعات مفعمة بالشكوى والألم موجهة لإدانة ذلك الزمن الأسود. ولذلك يُستشهدُ بها في كل مدافعة ومرافعة تتناول حقوق الإنسان في هذا الزمن الجديد الذي قبل الاستماع. وهي تنطوي على السؤال التالي: كيف أمكن أن يقع لي أو لنا ما وقع؟! مع سؤال ضمني: كيف يمكن تجاوز ذلك؟!

ومع سير الاحتجاج ظهرت سير الشهادة على العصر. وأشهرها مذكرات الفقيه البصري، من جهة، وعبد الهادي بوطالب من جهة أخرى: كيف تواجهنا، وكيف أمكن أن نتواجه بذلك الشكل؟! وهي تتضمن التبرئة والاتهام. ولذلك فقد أثارت الكثير من ردود الفعل التوثيقية والتوجيهية (توجيه الأحداث) سواء تم ذلك عن طريق إصدار سير ذات منظور مخالف، أو عن طريق المناقشة الموضوعية للوقائع.

الفصل الثالث

المجاز

بين التخييل والإقناع

المبحث الأول

المَجَاز

في حوار المركز والهامش

"اعلم أن أكثر اللغة، مع تأمله، مجازٌ لا حقيقة. وذلك عامة الأفعال؛ نحو: قام زيد، وقعد عمرو، وانطلق بشر، وجاء الصيف، وانهزم الشتاء. ألا ترى أن الفعل يُفادُ منه معنى الجنسية..."

ابن جني. الخصائص2/392.

تمهيد:

المجاز مبحث بلاغي معقد وشائك يوصل إلى حدود الحـرج. يمتد من التخييل الأدبي (الشعري والسردي) إلى الخيال باعتبـاره ملكة تشاكس التقنينات والثوابت والمعايير، سواء كان مصـدرها العقل أو المعتقد. فكلما حاولت تلك التوابث والمعـايير أن تأخـذ صفة خطاب قار، وتتحول إلى لغة للتواصل المقنن، كلما ثار فـي وجهها سؤال النسبية. يحدث ذلك عند تقنين اللغة ويحـدث عنـد

تعقيل الدين. والبعدان التخييلي والخيالي متداخلان يصب أحدهما في الآخر. ولذلك يجد الخيال مقاومة شديدة من النزعات اليقينيـــة. وقد اشتغلت البلاغة في المجالين الخيالي والتخييلي من خلال آلية التأويل.

سنتناول في هذا المبحث نقطتين: الخلفيـــة اللغويـــة والدينيـــة للمجـــاز تحت عنوان: 1) الشاذ والنسبي في نظر اللغة والديـــن، 2) توجيه المجاز نحو التخييل الأدبي، تحـــت عنـــوان تـــرويض المجاز.

1 ــ الشاذ والنسبي

ارتبط أولُ حديث عن المجاز في اللغة العربية (أي ظهور اللغة الواصفة المنتجة للمصطلح) بعملية **مَعيَرة اللغة**، ومحاولة **عَقلنـــة الديـــن**، حيث ظهر أن هنـــاك قطبيـــن؛ قطبَ النسق والإطـــلاق (أو المعيار والتفرد بالفعل)، وقطب الشذوذ والنسبية(أو التشـــبيه). هناك اللهُ واللسانُ من جهة، والإنسانُ والكلامُ من جهة ثانية. فحيث يُفلتُ الكلامُ من معايير اللسان (النحو بمعناه الضيق)، وحيث يلتبس الفعل بين الله والإنسان (من الفاعل حقا؟) ينبثق المجاز. فيبدو أن هناك مقابلة بين الجوهر والعرض، بين الثابـــت والعـــابر، بـــين الصلب والرخو.

1.1 ــ المجاز ومعيرة اللغة

حين تصدى علماء العربية، مع الرواية والتوثيق، إلى تمحيص العربية واستنباط قواعد عامة تجمعُ شتاتَ المـــتن المنجـــز، عـــن طريق القياس، تبين لهم، بعد تكشُف البنية النحوية (الصورية)، أن

هناك استثناءات كثيرة لا يستوعبُها النسق النحوي إلا عبرَ إجراءات تأويلية، إن أُخِذتْ بعين الاعتبار هددتِ النسقَ أو عقدته لدرجة تجعله بدون جدوى، أو بحدود لا يرد بعضها الصدى على بعض. والحال أن المفروضَ في النسق أن تتلاحمَ أطرافه وتتعارفَ مصطلحاتُه، أي يعرف بعضها بعضا[1].

أضف إلى ذلك أن هذه الاستثناءات ترجع إلى نصين مسلم بفصاحتهما، بل هما مرجعُ العملية التقعيدية: الشعر القديم (لجاهلي)، والقرآن الكريم الذي جاء على لسان القوم، فظهر فيه ما في كلامهم من طرق تعبيرهم.

لقد تكشَّف الخلافُ المشهورُ حول القياس والسماع بين مذهبي البصرة والكوفة، حول "نحو" لهُ مركزٌ قارٌّ وهامش متحرك. يتمثل المركز في قواعدَ عامة مفسرِّة وإجراءات ضابطة (العاملية، الفاعلية والمفعولية...الخ) وتتناثر في الهامش ظواهر إنجازية غير منصاعة للمركز بل منافرة أحيانا لمقتضياته.

في هذا السياق ظهر كتاب كامل يحمل كلمة "مجاز" عنواناً له، ذاك هو مجاز القرآن لأبي عبيدة[2]. ظهر في أواخر القرن الثاني

---

1 ــ انظر مقالنا: "المصطلح الأدبي والنسق المعرفي".

2 ــ يمكن أن نستأنس بمظهر حديث لهذه المقابلة؛ سجل مولينو وسوبلان وطامين(في مقال صدر سنة 1979 في مجلة .Poétique54. P.5-40) عودةً قوية للاهتمام بالاستعارة بمفهومها العام الذي يضم كل صور الاستبدال الدلالي(ضمن اهتمام عام بالبلاغة، حيث تحتل المركز). فقد تساءل هؤلاء الباحثون عن أسباب هذه الظاهرة التي تصب في مبحث الدلالة في مجالات مختلفة، قالوا: "يمكن أن نتساءل عن الأسباب الكامنة وراء هذا الحماس الذي يكاد يكون كونياً، هل يمثل احتجاجاً ضد النزاعات الوضعية والبنيوية في اللسانيات وعلوم الإنسان؟ إن حب

الهجري (إذ توفي أبو عبيدة سنة 210 ه). مجاز القــرآن كتــابٌ ملتبس النسبة، فهو يوجد على هامش علم النحو وفي امتداده، كما يوجد في طليعة كتب تفسير القرآن زمنيا وتأويليا. كتاب تطبيقي ينشد مد القناطر بين المعيار اللغوي (النحوي والمعجمي والدلالي المنطقي أيضا) وبين النص القرآني المتحقق الــذي صـــار يثيــر التساؤلات.

ويمكن أن نقترب من الإشكال المجازي للكتاب (في بُعده البلاغي الصِّرف) من استحضار السؤال المباشر، الواقع أو المصطنع، سؤال العصر الذي وُجِّه إلى أبي عبيدة، وكان سببا مباشراً في تأليف كتابه: رُوِيَ أن سائلاً سأل أبا عبيدة عن وجه تشبيه المعلوم بالمجهول في قوله تعالى متحدثا عن شجرة الزقوم: " طلعُها كأنه رؤوسُ الشياطين". فالعادي من وظيفة التشبيه الذي انطلق منه السائل أن يلحق المجهول بالمعلوم ليكتسب صفته، أي "المعلومية". فما وجه الخروج من هذا الطريق السيار إلى طريق ثانوي (طريق المجاز)، أو من طريق "الوجوب" إلى طريق "الجواز"؟ فعلى إثر هذا السؤال قرَّرَ أبو عبيدة، كما رُوى عنه، تأليف كتابٍ يرفع كل الإشكالات التي صار النص القرآني يثيرها في البيئة المعرفية الجديدة.

حين نحلل مَجموعَ المجازات عند أبي عبيدة نجدها تنضوي في خانتين:

الاستعارة سيكون حالئذ وسيلة للتحرر من التجزيئــات والتبــدلات والتقعيــدات والتأليفات". كما يمكن الاستئناس، على نطاق واسع، بظهور أسلوبية شارل بالي، على هامش السعي إلى كشف نسقية اللسان (Langue) عند اللسانيات البنيوية.

1 ـ مجازات (أو جوازات) ظرفية تاريخية تتعلق باختلاف الروايات، ومخالفة المشهور من الإعراب: ("أمَه" أم "أمدٍ"، في قوله تعالى: "وادَّكَّر بعد أمة"، و"إنْ هذان لساحران" بدل: إن هذين لساحران"). وهي مجازات حُسمتْ بتوحيد النص وضبط القراءات واستقرار المعيار النحوي. وسافرت مع النص القرآني وحده كاستثناءات لا يقاس عليها، ولذلك لم تؤد إلى بلورة قواعد أو إنتاج مصطلحات إجرائية.

2 ـ مجازات نصية، تسافر مع النص وتقبل التأويل من خلال قرائن داخلية نصية أو سياقية، مما يجعلها قابلة للتعميم وإعادة التشغيل والتكييف، وهي تتعلق بتحول الدلالة حسب إجراءات تركيبية يمكن تأنيسها بالشعر الجاهلي، ثم الاجتهاد في بيان وجهها. وعنها ترتبت مصطلحات مثل الاستعارة والكناية والتمثيل، والحذف والالتفات.

1.1. 2 ـ محيط المجاز عند اللغويين

يقع مجاز أبي عبيدة في ملتقى دائرتي التوسع والغرابة، وهما كالوجهين لعملة واحدة.

1.2.1.1 ـ دائرة "التوسع في اللغة"

تتسع هذه الدائرة لما يجوز في الشعر بناءً على مفهومي الحمل والإلحاق، وهنا يطرح سؤال الجَواز والمَجاز، كما يطرح مفهوم الضرورة الشعرية. وتعيدنا هذه الإشكالية إلى التباس الأصل المعجمي حيث يمكن إرجاعُ المجاز إلى الجواز، فيُتحدث عما يجوز في الشعر للضرورة، ويُكتفى بالحديث عن المجاز في

القرآن، دون إشارة إلى الاضطرار. فالمجاز لفظ ملتبس (لحد الآن) بين معنى الإباحة ومعنى الطريقة أو المسلك، فهل لمجاز هو المسلكُ الثانوي الذي يجوزُ سُلوكه عند الضرورة؟ هذا أمر تَخيّله أبو عبيدة وعُوقِبَ عليه[1]، وسيرفضُه بعضُ الأصوليين فيما بعد من خلال رفض مبدأ الاستعارة والتوسع عامة، وحجتهم في ذلك أن المستعيرَ محتاج، والله مستغنٍ.

(قلنا: "لحد الآن"، لأن هناك توجيها جديداً في الإطار البلاغي سيأتي مع الجرجاني، هو مفهوم "التجاوز" إلى ما بعد).

2.2.1.1 ـ دائرة الغرابة

إن كلمة مجاز التي اختارها أبو عبيدة لتكون العنونَ العامَّ لمجموع الإجراءات التي لجأ إليها لاسترجاع النص لقرآني وإخراجه من دائرة الشذوذ قصد استيعابه نحوياً قد قُوبِضت، بسرعة، بلفظة غريب. قال مروان بنُ عبد الملك: "سألتُ أبا حاتم عن غريب القرآن لأبي عبيدةَ الذي يقال له: المجاز..."[2].

ومفهوم الغرابة هنا لا ينصرف إلى المعجم وحده، بل يشمل جميع الظواهر الثانوية أو الاستثنائية التي لم تعد مألوفة بسبب معيارية اللغة، أي جميع العبارات المُشكلة (من أشكلَ الأمر يُشكل إشكالا). تؤيد لهذا الفهم قراءة ابن قتيبة لهذا المتن المجازي، حيث عنون كتابه في هذا الموضوع بِـ"تأويل مشكل القرآن".

---

[1] ــ أخذ على أبي عبيدة استعمالُ الرأي في تفسير القرآن، من خلال تخريج "مجازاته". انظر كتابنا البلاغة العربية، الفصل الثاني من القسم الأول. ومقدمة محقق مجاز القرآن.

[2] ــ طبقات النحويين واللغويين 176.

لقد أُلِّفتْ كتب كثيرة في غريب القرآن والحديث ومعانيهما. ويمكن تعميق النظر في هذه المسألة من خلال المقارنة بين معالجة أبي عبيدة ومعالجة الفراء (في كتابه معاني القرآن) لبعض الإشكالات الدلالية التي تعود إلى تداخل عالم الإنسان وعالم الحيوان والجماد، والتباس الخطاب، مما سيدخل ــ في مراحل لاحقة ــ في باب الاستعارة والتمثيل والكناية والالتفات وخروج الكلام عن مقتضى الظاهر...الخ.

1 . 2 ــ المجاز والتنزيه عن الاشتراك (الفعل والصفة)

إن استعمال اللغة لتوصيف العلاقة بين العالمين: عالم المطلق (الله) وعالم النسبي (الإنسان) أدى إلى طرح إشكال لغوي اعتقادي، إشكال كالعملة له وجه وظهر.

1 .2 .1 ــ جعل ما لله للإنسان.

1. 2.2 ــ جعل ما للإنسان لله.

(ولنتذكر بالمناسبة حديث اللغوي (أبي عبيدة) عن جعل ما للإنسان للحيوان والجماد).

1 .2 .1 ــ جعل ما لله للإنسان: تفعيل الإنسان

تطالعنا نصوص قديمة معاصرة لمرحلة فرز النص حسب المعيار النحوي وظهور مفهوم المجاز والضرورة، نصوصٌ تميز الأفعالَ فتعطي الأصلَ لله وتعطي الصورة للإنسان، فعْلُ الله حقيقة، وفعل الإنسان مجاز، أو خيال لتلك الحقيقة. يقول جهم بن صفوان: "إنه لا فعل لأحدٍ في الحقيقة إلا لله وحده، وإنه هو الفاعل، وأن الناس إنما تنسب إليهم أفعالهم على المجاز. كما يقال

تحركتِ الشجرةُ، ودار الفلكُ، وزالتِ الشمس، وإنما فَعــل ذلــك بالشجرةَ والفلكِ والشمس الله سبحانه إلا أنه خلق للإنسان قوةً بها كان الفعل، وخلق له إرادة للفعل واختيارا له منفردا بــذلك. كمــا خلق له طولا كان به طويلا، ولونا كان به متلونا"[1].

سيكون لهذا التمييز بين العالمين أثر في تصنيف المجاز في البلاغة العربية إلى لغوي وعقلي (كما سيأتي مع الجرجاني).

1. 2.2 ــ ثلاثة اتجاهات في تأويل المجاز

حين نرجع إلى رسائل الجاحظ، وأخص منهــا رســالته فــي النابتة[2]، وحين نرجع إلى كتاب تأويل مشكل القرآن لمعاصــره ابن قتيبة نتأكد من حدوث شرخ وقطيعة بين طائفتين من متلقــي القرآن الكريم ؛ طائفة ترى أن جميع التعابير التي تصف المطلــق (الله العالم العلوي) بالصفات المعتادة في النسبي (الإنسان والحيــاة

---

[1] ــ أبو الحسن الأشعري: مقالات. 338/1. وانظر أيضا: عبد القادر البغــدادي. الفرق بين الفرق. (تح محيي الدين عبد الحميد. القاهرة، ص211 ــ 212.. نقله نصر حامد أبو زيد في: "مركبة المجاز52")"

[2] ــ وقد تبرأ الجاحظ هنا من انحراف أهل المذهب المعتزلي نفسه ممــن ذهبــوا إلى أن القرآن ليس مخلوقا إلا على المجاز فقال: "وقلت: زعموا أنه يلزمــك أن تزعم أن القرآن ليس مخلوقا إلا على المجاز، كما ألزم ذلك نفسَه معمرٌ وأبو كلدة وعبد الحميد وتمامة، وكل من ذهب مذهبهم وقاس قياســهم... اعلــم أن القــوم يلزمهم ما ألزموا أنفسهم، وليس ذلك إلا لعجزهم عن التخلص بحقهم، وإلا لذهاب قواعد قولهم، وفروع أصولهم، فليس لك أن تضيف العجز الذي كان مــنهم إلــى أصل مقالتهم... فلَرُبَّ قول شريف النسب جيد المركب قد ضيعه أهلــه، وهجنــه المفترون عليه، فألزموه ما لا يلزمه وأضافوا إليه ما لا يجوز عليــه". (رســائل الجاحظ. رسالة في النابتة).

الدنيا)؛ مثل اليـد (يـد الله)، و"العـرش" والاسـتواء والتكليم، مجازات). وطائفة تأخذ العبارات على ظاهرها، غير عابئة بما قد يؤدي إليه ذلك من مفارقات محرجة.

لا نهتم في هذا العرض بالخلفيَّات والانتماءات، فلذلك مجاله الخاص، ونكتفي بهذا النص المركز الذي لخص فيه عبد القاهر الجرجاني المسألة من وجهة نظر أهل السنة، كما عبر عنها ابن قتيبة قبله، وهي ضرورة التوسط: "ومَنْ قدَحَ في المجاز وهَمَّ أن يصفه بغير الصدق فقد خبط خبطاً عظيماً، وتهدَّفَ لما لا يَخفى... وقد اقتسمه البلاءُ فيه من جانبي الإفراط والتفريط، فمن مغرور مُغرًى بنفيه دُفعة، والبراءة منه جُملة... وآخر يغلو فيه ويفرط، ويتجاوز حده ويخبط، فيعدل عن الظاهر والمعنى عليه، ويسومُ نفسه التعمُّق في التأويل ولا سبب يدعو إليه"[1].

2 ـ البلاغة وترويض المجاز

2 .1 ـ المجاز شجاعة

بعد قرنين من التفاعلات بين مقترحات اللغويين وتأويلات المتكلمين وإبداعات الشعراء يُطالعنا ابن جني (من علماء القرن الرابع، وهو عالم فاعل في الفكر البلاغي) بمفهوم جديد دال: شجاعة العربية. ومن مظاهر هذه الشجاعة المجاز الذي يكاد يغطي اللغة حيا وميتاً (اللغة مقبرة الاستعارات كما قيل). وهو ينضوي ضمن مفهوم أشمل هو "الاتساعُ" المذكورُ عند سيبويه، يقول:

---

[1] ـ أسرار البلاغة 339.

"وكيف تصرفت الحال فالاتساعُ فاشٍ في جميع أجناس العربية"[1]. ويقول: " ومن المجاز كثير من باب الشجاعة في اللغة: من الحذوف والزيادات والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف"[2].

تكمن أهمية الخطوة التي خطاها ابن جني ومن على شاكلته في التمييز بين البعد الشعري الإبداعي للمجاز والبعد اللغوي التاريخي.

2 .1.1 ـ في المستوى الشعري الإبداعي

يرى ابن جني أن عمل الشاعر مغامرةٌ، فهو يتوسع في اللغة لا عن ضرورة، بل عن اختيار، حاله أشبه براكب فرس جموح بلا سرج ولا لجام (أي بدون كوابح)، وهو يعلم أن وجودهما أسلم له، وبذلك يكون الشاعر ممارساً لشذوذ هادف. فالأمر شجاعة لا مجرد مراوغة لفظية.

"فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دل، من وجه، على جوره وتعسفه، فإنه، من وجه آخر، مؤذن بصيَّاله و تخمصه، وليس بقاطعٍ دليلٍ على ضعف لغته، ولا قصوره على اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك مثل مُجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضَّروس حاسراً من غير احتشام؛ فهو وإن كان مَلوماً في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له

ـ خصائص 447/2. وأجد في كلمة "شجاعة" تحديا للمعيارية.

ـ نفسه 44/2

بشجاعته، وفيض منته. ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر في سلاحه، أو اعتصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد من الملحاة، لكنه جشم ما جشم على علمه بما يعقب اقتحام مثله، إدلالاً بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه"(1).

2. 1. 2 ــ في اللسان التاريخي

حاول ابنُ جني أن يُقلل من النظرة الارتيابية للمجاز من خلال التاريخ التكويني للغة، حيث لاحظ أن اللغة مقبرة للمجازات، وذلك في فصل خاص بعنوان: "باب في المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة، جاء فيه: "اعلم أن أكثر اللغة، مع تأمله، مجاز لا حقيقة . وذلك عامة الأفعال؛ نحو: قام زيد، وقعد عمرو، وانطلق بشر، وجاء الصيف، وانهزم الشتاء. ألا ترى أن الفعل يُفادُ منه معنى الجنسية، فقولك: قام زيد، معناه: كان منه القيام. أي هذا الجنس من الفعْل، ومعلوم أنه لم يكن منه جميع القيام؛ وكي يكون ذلك وهو جنس، والجنس يطبِّق جميع الماضي وجميع الحاضر وجميع الآتي الكائناتِ من كل من وجد منه القيام"(2).

2.2 ــ المجاز بين اللغة والعقل

لقد شكل حديثُ المجاز في بعده اللغوي والديني أحد أهم روافد البلاغة العربية، بل طبع التيار الأقوى بهذه البلاغة، التيار الذي رسخه عبد القاهر الجرجاني ثم قراؤه المباشرون وغير المباشرين: شراح المفتاح.

---

1 ــ الخصائص.392/2.

2 ــ نفسه392/2.

يخبرنا الجرجاني، في أول أسرار البلاغة، أن هناك تدبيراً اقتضى تأخير الحديث عن المجاز إلى حين الانتهاء من الاستعارة والتشبيه، وذلك برغم كون "المجاز أعمَّ من الاستعارة" و "الواجب في قضايا المراتب" أن يُبدأ "بالعام قبل الخاص"(1).

عالج الجرجاني قضايا الاستعارة والتشبيه والتمثيل معالجةً دلالية (لسانية منطقية) دون منغص، عدا التعثر بالإشكال العام المتعلق بالصدق والكذب وعلاقتهما بالتخييل. وبمجرد الانتقال إلى الحديث عن المجاز أثار إشكال كفاية التحليل اللغوي وحده للمجاز، واقتضى الأمر فتح مجال لتدخل العقل (وما وراء العقل أو في طيه). إن اللغة غير مضمونة العواقب (لكأني به أستخلص العبرة من المشاكل التي أثارها المجاز عند اللغويين مما تصدى له المتكلمون محاولين عن طريق التأويل بيان انسجام النص). إن اللغة هي أصل المشكل، فلذلك لم ير الجرجاني أن يتركها تدير وحدها معضلة المجاز. قال، بعد جهد جهيد للتفريق بين المجاز اللغوي والعقلي، المجاز في الإثبات والمثبت:

"ومما يجب ضبطُه في هذا الباب أن كلَّ حكم يجب في العقل وجوباً حتى لا يجوز خلافه فإضافته إلى دلالة اللغة وجعله مشروطاً فيها محالٌ لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيءُ ما جُعلت العلامة دليلاً عليه وخلافَه"(2).

فموضوع العلامة ليس ذا وجه واحد، وإلا ما دعت حاجةٌ إلى إقامتها دليلا عليه. لقد بذل الجرجاني جهدا جبارا بمهارة فكرية

1 ــ أسرار البلاغة 22.
2 ــ نفسه 325.

وكفاءة معرفية لا نظير لهما في تاريخ البلاغة العربية من أجل مدٍّ طريق سالك بين الاعتقاد (التنزيه والتفرد بالفعل) وبين التحليل العلمي القائم على الحجة المنطقية واللغوية. ومع ذلك، فقد ظلت العبارات القيمية تخالط خطابهُ وهو يُشيِّد مفهوم المجاز العقلي حيث تنسب الأفعال والصفات إلى غير الفاعل المقتدر، وحيث يختلط المجاز بالباطل. من ذلك نسبة الفعل إلى سببه أو زمنه أو مكانه عن طريق الملابسة والاقتران، أو "الملازمات"، حسب عبارة السكاكي[1].

وهذه نماذج من كلام الجرجاني الذي يلتبس فيها التحليل الدلالي بالاعتبار الديني. يقول مؤولا نسبة الفعل إلى سببه:

" ألا تراك لا تقدرُ على أن تشبه الرجلَ بالأسَد في الشجاعة ما لم تجعل كونَها من أخص أوصاف الأسد وأغلبها عليه نصب عينيك".

"لا يتصور أن يُثبت المُثبتُ الفعلَ للشيء على أنه سببٌ مَا لَمْ ينظر إلى ما هو راسخ في العقل من أن لا فعل على الحقيقة إلا للقادر. لأنه لو كان نَسَبَ الفعلَ إلى هذا السبب نسبةً مطلقةً، لا يرجع فيها إلى حكم القادر والجمع بينهما من جهة تعلق وجوده بهذا السبب من طريق العادة كما يتعلق بالقادر من طريقَ الوجوب، لما اعترف بأنه سبب. ولا ادعى أنه أصلٌ بنفسه، مؤثرٌ في وجود الحادثِ كالقادر. وإن تجاهل متجاهل فقال بذلك ــ على ظهور الفضيحة وإسراعها إلى مدعيه ــ كان الكلام عنده حقيقة

ــ وكان السكاكي يصوغ آراء الجرجاني في ابتعاد عن الدين واقتراب من مفاهيم المنطق.

ولم يكن من مسألتنا في شيء، ولحق بنحو قول الكفار: "وما يهلكنا إلا الدهر". وليس ذلك المقصود في مسألتنا، لأن الغرض ههنا ما وضع فيه الحكمَ واضعُه على طريق التأوُّل، فاعرِفْه".

"ومن أوضح ما يدل على أن إثبات الفعل للشيء لأنه سببٌ يتضمن إثباته للمسبِّب، من حيث لا يُتصور، دون تصوره، أن تنظر إلى الأفعال المسندة إلى الأدوات والآلات كقوله: قطع السكينُ، وقتل السيفُ. فإنك تعلم أنه لا يقع في النفس من هذا الإثبات صورة ما لم تنظر إلى إثبات الفعل لمعمل الأداة والفاعل بها، فلو فرضت ألا يكون هاهنا قاطعٌ بالسكين، ومصرِّفٌ لها أعْنَاكَ أن تعقل من قولك: "قطع السكين" معنى بوجه من الوجوه. وهذا من الوضوح بحيث لا يَشكُّ عاقل فيه، وهذه الأفعال المسندة إلى من تقع تلك الأفعال بأمره كقولك: "ضرب الأميرُ الدراهمَ وبنى السور"، لا تقوم في نفسك صورةُ لإثبات الضرب والبناء فعلاً للأمير، بمعنى الأمر به، حتى تنظرَ إلى ثبوتهما للمباشر لهما على الحقيقة، والأمثلة في هذا المعنى كثيرة، تتلقاك من كل جهة، وتجدُها أنى شئت"(1).

بهذه الألفاظ الملتبسة بين المفهوم الديني والمفهوم اللغوي المنطقي (القادر، المادة، الوجوب...الخ). وبتلك الأمثلة الموسعة (الآلات والأدوات والأمير وَالمأمور وما يضاهيها خطا الجرجاني خطوة بعيدة المدى في عملية التحويل من "اللغة" و "الكلام" إلى البلاغة. وصار استخراجُ الخلفيات والعباراتِ يقتضي معرفةً وقدراً من المهارة بعد أن كان عند غيره فجّاً صريحاً.

---

1 ــ أسرار البلاغة 336 ــ337.

ومن مؤشرات اهتمامه بتحويل أشكال المجاز والضرورة نحو المزية البلاغية استشهادُه، في الفصول المخصصة للمجاز من كتاب الأسرار، بحديث علماء الخطابة ونقاد الشعر، وهذا شيءٌ لم يكن في حاجة إلى التنصيص عليه في الثلاثمائة صفحة السابقة لشروعه في إشكال المجاز. ومن مؤشرات ذلك رفضه لمفاهيم اللغويين للاستعارة حيث يتم النقل عبر مشابهة ودونما حاجة إلى تأويل. لقد كان الجرجاني يقوم بعملية ترويض مزدوجة؛ يروِّض "البديعَ" الشعري للإعجاز عن طريق الإقصاء والاختزال (إقصاء الأصوات واختزال الدلالة)، ويروِّضُ المجاز الديني للبلاغة. هذا فضلا عن تحويله فصولَ الضرورة من تقديمٍ وتأخير وذكر وحذف... الخ، (وهي مباحث المجاز اللغويِ أيضا) إلى دعائم لنظريته في النظم.

ردَّ الجرجاني، كما سبق، مسلك الرافضين للمجاز جملة بقدر ما رَدَّ مسلك المغالين المؤولين بدون ضوابط، وحاول تقديمَ تصور يسمح بتبيُّن المجاز ويساعد على تأويله. وقد بينا حدوده ومجاله في مقالنا القارئ وإنتاج المعنى في الشعر (1).

يُفهم من كلام الجرجاني أن المجازَ هو تعدِّيٍّ موقعٍ إلى غيره، أو العدولُ عن طريق إلى غيره، في حين أن التأويل هو محاولةُ العودةِ إلى ذلك الموقع:

1 ـ "المجاز مَفْعَلٌ، من جاز الشيءَ يجوزُه إذا تعداه. وإذا عَدَلَ باللفظ عما يوجبُه أصلُ اللغة وُصف بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به موقعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه

ـ نشر بمجلة فكر ونقد. ع 17. الدار البيضاء 1999. ص 43ـ60.

أصلا"[1].

2 ــ والتأويل الرجوعُ إلى الأول، ولكي تبقى العودة ممكنــةً، ولو بعد عناء، لابد أن تبقى بين الطريق الأول والثــاني وشــائجُ وقنوات اتصال، وهو ما ســماه "ملاحظــة الأصــل"، "ومعنــى الملاحظة أن الاسم يقع لما تقولُ إنه مجازٌ فيه بسببٍ بيْنَــه وبــين الذي تقول إنه حقيقةٌ فيه"[2].

والاستعارة بلفظها وطريقة اشتغالها أقوى مِثالٍ علــى شــرط الاتصال بالأصل. "بيان ذلك أن ملْــكَ المُعيــر لاً يــزولُ عــن المستعار، واستحقاقه إياه لا يَرتفع، فالعاريةُ إنما كانت عارية" لأن يد المعير لا ترتفع عن المعار"[3].

ويمكن توسيع الحديث هنا بالرجوع إلى مفهوم التناسي، فالمجاز يموت بالنسيان ويضعُفُ بالاستحضار المسيطر، وينتعش بالتناسي وركوب طريق التوهم والادعاء. فالتناسي آليةٌ تناقض النسيان والاستحضار البسيطين معا.

2 .3 ــ الأصل والادعاء: تعديلٌ لصالح الشعري

اقترح الجرجاني، في مبدأ أمره (أي في الأسرار)، مجموعــةٌ من الضوابط لبناء المجازِ وتأويله:

أ ــ أخرجَ من المجاز كلَّ ما لا تتحقق فيه "ملاحظة الأصــل"

---

[1] ــ أسرار البلاغة 342-343.

[2] ــ نفسه 342.

[3] ــ نفسه 350.

المذكورة آنفا، مثل: الاشتراك في اللفظ [1].

ب ـــ دعا إلى التمييز بين خطابين لها استراتيجيتان متباينتان: خطابُ الدعوة والبيان، وخطابُ الشعر الملغزِ والأحـاجي، فـالله "تعالى لم يكن ليُعْجزَ بكتابه من طريق الإلبـاس والتعميـة كمـا يتعاطاه الملغز من الشعراء والمحاجي من الناس، كيف وقد وصفه بأنه "عربيٌّ مُبينٌ""[2].

ج . 1 ـــ استنكر استكراه الألفاظ حسب السجية وتحميلَها ما لا تحتمل، فهذا مذهبٌ يجافي حتى منطق أصحاب الألغاز والأحاجي إذ لا يترك للمؤول إمكانية للتواصل معه. "بل هو شيء يخرج عن كل طريق، ويباين كل مذهب، وإنما هو سوء نظر منهم. ووضـع الشيء في غير موضعه، إخلالٌ بالشريطة، وخروج عن القـانون، وتوهم أن المعنى إذا دار في نفوسهم وعُقل من تفسيرهم، فقد فُهم من لفظ المفسَّر، وحتى كانت الألفاظ تنقلب على سجيتها، وتـزول من موضوعها، فتحمل ما ليس من شأنها أن تحمله، وتؤدي ما لا يوجب حكمُها أن تؤديه"[3].

ج. 2 ـــ لقد أدت ملاحظة الاعوجاج في مجال تأويل المجـاز بالجرجاني إلى التشديد على **الأصـل** وقواعـد النقـل ("الغـرض المقصود من هذه العبارة ـــ عن المجاز ـــ أن تبين أن للفظ أصلا مبدوءاً به في الوضع ومقصودا، وأن جريه على الثاني إنما هـو

---

[1] ـــ أسرار البلاغة 344.

[2] ـــ نفسه 342.

[3] ـــ نفسه 342.

على **سبيل النقل** إلى الشيء من غيره"[1].

كانت قضية الأصل وعملية النقل وشروطها طاغية في سياق تأويل المجاز، غير أنه ما إن تخلصَ من هذه الأجواء وتوسعَ في تأمل الإبداعات الشعرية حتى عاد، في آخر الدلائل، ليستأنف هذا الرأي مّلاحظاً أن الأصلَ غيرُ متوفر ولا مستقر في كثير من الأمثلة الشعرية وأن الأساس هو الادعاء. وهذا التحول الطبيعي المتولد عن التجربة والمعاناة يعتبر أحد الإنجازات العبقرية لعبد القاهر الجرجاني. وقد عرضنا لهذا الإنجاز في كتاب البلاغة العربية الذي نقتطف منه الفقرات التالية. قال الجرجاني:

"واعلم أنه قد كثُر في كلام الناس استعمالُ لفظ النقل في الاستعارة، فمن ذلك قولهم: إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وُضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل"[2]. وهذا ما "لا يصح الأخذ به".

ثم قدم الجرجاني مجموعة من الحجج لدعم وجهة نظره الجديدة دون أن يشير أدنى إشارة إلى تبني القول بالنقل فيما مضى من عمله، فمن حججه:

1 ــ القول بالنقل من غير ادعاءٍ تناقضٌ، لأنه يؤدي إلى نقل اللفظ من معناه مع إرادة معناه[3].

2 ــ هناك أمثلة لا يتصور فيها النقل البتة مثل: "اليد" في قول لبيد

---

1 ــ أسرار البلاغة. 344.

2 ــ نفسه 333.

3 ــ نفسه 334

وغــداة ريــحٍ قدكشفــْــتُ وقــِــــرةٍ

إذ أصبحــتْ بيــد الشَّمــال زمامُهـــا

إذ "لا خلافَ في أن اليد استعارةٌ. ثم إنك لا تستطيع أن تدعي أن لفظ اليد قد نُقل من شيءٍ إلى شيء"(1). إذ ليس للشمال شــيءٌ شبيه باليد يمكن القول بأننا استعرنا له يد الإنسان. "وإنما المعنــى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة علــى طبيعتهــا شَبَهَ الإنسانِ قد أخذ الشيءَ بيده يقلبه ويصرفه كيف يريــد، فلمــا أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد استعار لها اليد"(2).

إن قوله: "فلما أثبت لها .. استعار" ينطوي على الإجراء الــذي تقوم عليه عملية البناء. إذ البناء إقامة وضع جديد على وضع واقع أو متخيل.

قال: ولهذا المثال "نظائره مما تجدهم قد أثبتــوا فيــه للشــيء عضواً من أعضاء الإنسان"(3).

ويُستنتجُ من ذلك أن الاستعارة هي: "ادعاءُ معنى الاسم، لا نقلُ الاسم عن الشيء"(4). وهذا يعني أن الكلمة تبقى علــى انتمائهــا لأصلها الحقيقي، وترتبط بالمعنى المجازي عن طريــق الادعــاء الذي تترجمه عبارات مثل: "جَعَلَ"، في قولهم: "جعلَه أســداً"، أي ادعى له الأسدية. وقد أشرنا في أول هذا التعليق إلى السياق الذي

---

1 ــ دلائل الإعجاز 334.

2 ــ أسرار البلاغة.

3 ــ نفسه.

4 ــ نفسه 335.

أثيرت فيه هذه القضية، ونؤكد ذلك الآن بـإيراد النتيجـة التـي استخلصها المؤلف بقوله:

"ونرجع إلى الغرض، فنقول: فإذا ثبت أن ليست الاستعارة نقل الاسم ولكن ادعاء معنى الاسم. وكنا إذا عَقَلْنَا من قـول الرجـل: "رأيتُ أسداً" أنه أراد به المبالغةَ في وصفه بالشجاعة وأن يقول إنه من قوة القلب ومن فرط البسالة وشدة الـبطش، وأن الخـوف لا يخامره، والذعرَ لا يعرض له، بحيث لا ينقص عن الأسد، لم نعقِل ذلك من لفظِ الأسد، ولكن من ادعائه معنى الأسد الذي رآه ـ ثبت بذلك أن الاستعارة كالكناية في أنك تعرف المعنى فيها من طريـق المعقول دون طريق اللفظ"[1].

وما ينطبق على الكناية والاستعارة ينطبق على التمثيـل، "بـل الأمر في التمثيل أظهر"[2]، ولكنه لا ينطبق بـنفس القـوة علـى المجاز المرسل في مثل "تسمية المطـر سـماءً، والنبـت غيثـاً، والمزادة راوية، وأشباه ذلك مما يُوقَعُ فيه اسم الشيء على ما هـو منه بسبب"[3]، وذلك لضعف الادعـاء[4]، أولضعف مناسـبة الأصل"[5].

---

1 ـ نفسه 337.

2 ـ دلائل الإعجاز 338

3 ـ نفسه 332.

4 ـ أسرار البلاغة 322.

5 ـ لم يجد توجه الجرجاني نحو البناء على الصور وتوسيع مجـال الصـورة، وتدعيم ذلك نظريا بالقول بالادعاء، صدًى عند من جاء بعـده مـن البلاغيـين، وتحولت تحليلاته وملاحظاته إلى صور بديعية جزئية مثل حسن التعليل وأسلوب الحكيم، وما إلى ذلك دون النظر في تفاعل المستويات الدلالية داخل الصورة.

المبحث الثاني

تراكب المخيلات

التحويل الحكائي للاستعارة، أو أسطرة الاستعارة

الإطار العام

أ ــ هذا المبحث جزء من عملية اختبارية في استكشاف المجال الاستعاري. وتعني الاختبارية هنا احتمال ترتيب الوقائع على سلم آخر حسب المستجدات، أما التحليلات الجزئية لوقائع معينة فنحرص كل الحرص أن تكون ملائمة بلاغيا. وقد يكون الطابع الجزئي لما نقدمه مدعاة للاختلاف حول بعض المفاهيم العامة التي تنتظر التحديد "الجامع المانع" - إن وجد - في نهاية المطاف، وعلى رأس هذه المفاهيم مفهوم الاستعارة نفسُه.

ب ــ من الكشوفات البلاغية التي أُنتجت في سياق الخصومات النقدية ولم يُتح لها أن تُطور مفهومُ "البناء"، أي البناء على الصور

الجزئية البسيطة. كالبناء على التشبيه، والبناء على المجاز، عند عبد القاهر الجرجاني[1].

و"البناء" على الصورة هو أحدَ الأبعاد التطبيقية الناتجة عن ربط فعالية "التحويل الدلالي" (أو العدول) بِ"النظم" النحوي، في إطار الصياغة النهائية لنظرية عبد القاهر الجرجاني. وذلك برغم اختلافِ سياق إنتاج المُصطلحين (السياق الشعري النقدي والسياق النثري الإعجازي). وهذا الإجراء يفترض توسيع مفهوم النظم من المستوى اللساني الجُملي إلى المستوى الخِطابي النصي[2].

يرجع عدم تطوير مفهوم "البناء على الصور" إلى انحسار حركة نقد الشعر بعد عصر "الموازنة" و"الوساطة"، وعدم توفر الغطاء الفلسفي لقيام بلاغة جديدة ـ عدا ملاحظات في غير نسق ـ تفسر أدبية الأدب العربي بعد القرن السادس الهجري، إذ ظلت النصوص القديمة "شاهدا" لا يناقش، ولا ترد شهادته.

الظاهرة البلاغية التي سنعالجها فيما يأتي من حديث، حسب العنوان أعلاه، مظهر من أهم مظاهر البناء على الصور البلاغية. وإذا جاز اعتبار الاستعارة أُسطورة صغيرة، فإن تحويلها حكائيا سيعطينا "أسطورة في أسطورة[3]" وبذلك نخرج من مستوى الجملة إلى مستوى النص.

---

[1] ـ انظر كتاب أسرار البلاغة. ص 248، 264 . وقد بسطنا هذا المفهوم في كتابنا: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. ص379ـ384.

[2] ـ نعتقد أننا نقوم هنا بعمل الشارح المُحيِّن؛ نُخرج صيغة عبد القاهر لأفكار النقاد واللغويين/المفسرين من إكراهات الإعجاز التي اقتضت تفتيتها، ونعيدها لنسقها الابستمولوجي الخفي، حيث يحضر مفهوما البساطة والتركيب.

[3] ـ ومن المتداول أيضا اعتبار "الرواية" نفسها استعارة مطولة، أو مديدة.

رغبة في تحقيق شرط "قابلية الفحص" وتمكين القارئ من فرصة المشاركة في التأمل والتقويم ننطلق من نصين؛ أحدهما مركب، والثاني بسيطٌ (قياسا إلى الأول). الأول حكاية ظهور الخمر، والثاني حكاية الشاعر الذي أُعطيَ مُدَّ شعير جائزة له على ما أنشد من شعر.

النص الأول: أول من عصر الخمر[1]:

قال النواجي في الحديث عن أصل الخمر:

"قيل أولُ من عصرها إبليسُ لقابيلَ وأولاده. وصنعَ لهم آلاتِ المَلاهي.

وقال الشيخُ كمالُ الدين الدميري في **حياة الحيوان**، في الكلام على الطاوس ما نصه:

حُكي أن آدم، عليه السلام، لما غرس الكرمة جاء إبليس؛ فذبح عليها **طاوُساً**، فشربتْ دمَه.

فلما طلعتْ أوراقُها ذبح عليها **قِردا**، فشربت دمه.
فلما طلعت ثمرتها، ذبح عليها **أسدا** فشربت دمه.
فلما انتهت ثمرتها ذبح عليها **خنزيرا**، فشربت دمه.

فلهذا شاربُ الخمر تعتريه هذه الأوصافُ الأربعة: وذلك أنه أولَ ما يشربها وتَدِبُّ في أعضائه يزهُو لونُه، ويحسُن كما يحسُن

---

1 ـ الفصل الثاني من حلبة الكميت. تأليف النواجي. ص 10-13. حذفنا منه أبياتا شعرية في آخره.

الطاوُس. فإذا جاءَ مباديَ السكر لعِب وصفق ورقص، كما يرقص القرد. وإذا قَوي سكرُه جاءت صفةُ الأسد فيعبثُ ويُعربِد، ثم يَهزِئ بما لا فائدة فيه. ثم ينعقِص كما ينعقص الخنزير، ويطلب النومَ وتنحلُّ عرى قوّته، انتهى.

وحُكِي، والله أعلم، عن بعض المُلوك المتقدّمة ــ وقيل إنه من أولاد شيث النبي (ص) ــ أنه جلس يوما في قصره وإخوتُه حولَه فرأَوْا ثعبانا في أعلى حائط، وقد مدّ عنقَه إلى وَكْرِ حمامة بإزائه ليلتقمَ بعضَ فراخها. وفي غُضون ذلك جاءت أُمُّهم لِتزُق الفراخ، فشاهدَتْ تلك الحالة ففزِعتْ واضطربَت، وضربتْ بجانحيها.

فنظر إليها الملكُ وأمرَ بعض إخوته أن يقطع غصنا من شجرة نابتة هناك فقطعه، وتناوله الملك وحَنَاهُ قوساً وَأَوْتَرَه[1] بسرياقٍ رفيع، ونحت له عوداً، ووضعَه في كبد القوسَ ــ ويُقال أنه أول قوس وُضِعَ ــ وفوّق[2] به على عُنُق الثُّعبان، فلم يُخْطِئْهُ، وسَقط إلى الأرض. فبادَروا إليه، وقتلوه.

فَرَفرفَت الحمامةُ على أولادها، وقد ذاقت حلاوةَ الأمْنِ بعد ما عاينته من أَليم الشدة. وطارت بعد ذلك، وغابت مدة ثم عادت وفي فمها بَزْرٌ، فنثرته بين يدي الملك.

فقال الملك: أظن أنّ هذه الحمامة قصدتْ مكافأتنا على صنيعنا، وأرى أن تزرعوا هذا البزر في الأرض، لنرى ما يصير منه، وينتهي إليه حالُه.

ــ أوتَره: "جعل له وترا". (ق.م). والسرياق(كذا)، ولعله السَّرمَق: نبات نعص (ق.م) رفيع: رقيق.

ــ فوّق السهم: جعل له فوقا. (ق.م).

فبذَروه فِي الأرض، وتعاهدوه بالسَّقي، فنبــتَ ونمــا، وامتــدّ وطال وعرَّش، وأيْنَعَ وأزهرَ وأثمرَ. فلما صـــار حصْــرَماً تكلــمٍ أحدُهم مع الملك في قطف شيءٍ مُنه. فقال: لا أرى ذلك، وجُــل القصد أن يُترَك إلى أن يَنتهيَ ونرى ما يؤولُ إليه أمرُه. فـــأهْملوه إلى أن انتهَى، وتساقط على الأرض. فأمر الملك بإيداعه في إناءٍ، وغطّى الإناءَ، وقال: دَعُوهُ حتى نرى ما يصيرُ منه. ثم تعاهدوه، بعد أيام، فوجدوه قد هاج واضطربٍ وأزبد وأرغى. فقال لابد لهذا من منتهىً، فاصبروا عليه حتى يسكُن. فتركوه مدة ثـــم تعاهـــدوه فوجدوه قد سكن وصفَا، وراق وضاعَ عرفُه[1]، وبقى على الهيئـــة المعلومة، فقال: هذا انتهاؤه.

وأراد بعضُ إخوته أن يستعملَ منه شيئا فنهاه عن ذلك، وقال: لابد من تجربته في الغير. وكان من عادتهم أن الشيخ الكبيـــر إذا طعن في السِّن وعَجز عن الحركة أودعوه في مكان، وأجروا عليه ما يحتاج إليه[2] من مأكل ومشرب إلى أن يموت. فـــأمر الملـــك بإحضار جماعة من المكان المذكور، فأوتي له بسبعة أنفس: مـــا بين ضعيف وطريح وأعمى ومقعد[3].

وأمر ساقيا فملأ كأسا وطاف عليهم. فدارت عليهم الأقـــداح. فما منهم إلا مَن قام ومشى، ودار ورقص. فلما كـــان مـــن الغـــدُ سألوهم عن أحوالهم، قالوا:

– لما شربنا القدح الأول طابت نفوسنا.

---

1 ــ ضاعَ عَرْفُهُ: انتشرت رائحته الذكية.

2 ــ أجروا عليه جراية: أي خصصوا له عطاء من بيـــت المـــال، أي معاشـــا بالنسبة للشيوخ.

3 ــ هناك رواية أخرى تتحدث عن سجناء (المسلك السهل).

ولما شربنا الثاني طربنا.
ولما شربنا الثالث رأينا المَلكَ كأنه في خدمتنا.

فاتخذوها وعصروها، وشُربت، واستمر ذلك إلى الآن.

هكذا رأيت هذه الحكاية في بعض التذاكر. ثم رأيت المسعودي أوردها في ترجمة فلولي المراسين من مروج الذهب على بعض اختلاف فيها.

ثم قال: هذا شراب الملوك . وأنا كنتُ السببَ فيه، فلا يشربْه غيري. وقال في آخرها: إن الملك قد منع العامة من شربها. فاستعمله الملك بقية أيامه. ثم نما في أيدي العامة فاستعملوه.

قال: وقد قيل إن نُوحاً أولُ من زرعه، وأن إبليسَ سرقه منه وقتَ خُروجه من السفينة، واستوى به على الجودى. قال: وهو موجود في كتاب الندامى وغيره من الكتب، انتهى. وسيأتي نظير هذه الحكاية في الكلام على الريحان من باب الزهريات.

في هذا المعنى[1] يقول أبو نواس:

ومُقعَدِ قومٍ قد مَشَى من شَرابنا
وأعْمى سَقيناهُ ثلاثاً فأبْصَرا
وأخرسَ؛ لم ينطِقْ ثلاثينَ حِجةً،
أدرْنا عليه الكاسَ يوماً فَهمَّرا"[2]

---

1 ــ المقصود الانتعاش بشرب الخمر كما وقع للمجموعة التي جربوا فيها الخمر لأول مرة.

2 ــ من الهمرجة وهي لغط الناس، واختلاط أصواتهم.

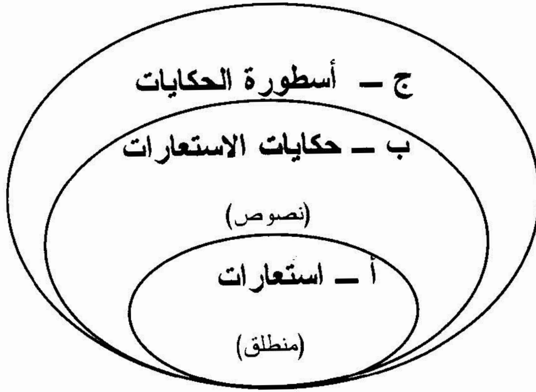
تحليـــل

إلتلبيس الحكائي للاستعارة

تتراكب صور هذا النص الجامع في ثلاث طبقات متمايزة، هي كما سنبين:

1 - الاستعارات المنطلق
2 - حكايات الاستعارات
3 -حكاية الحكايات أو الصورة الجامعة.

ويمكن تصورها في دوائر يحتوي بعضُها بعضًا:



أ ــ الاستعارات المنطلق

الاستعارة المنطلق (أو الأساس) التي تبنى عليها أســطورة أو خبر صنفان: صريحة ومؤولة، والمؤولة قريبة أو بعيدة. والأخيرة هي التي تشغلنا في هذه المناسبة، وإنما نتطرق للصريحة من باب التوضيح واستكمال النسق.

المثال النمطي للاستعارات الصريحة التي تُقترحُ حكايات لتفسيرها، حسب السياقات والحضارات، هو الأمثال، مثل "وافق شن طبقه"، أو "الصيف ضيعت اللبن". أما الاستعارات المؤولة التي نستخلصها من الخبر أو الأسطورة عن طريق التأويل فنجد صورها في النصوص التي سنحللها في هذه المناسبة، ومنها تشبيه أحوال السكران بأحوال الحيوانات، وتشبيه حال من أعطي مُدَّ شعير جائزة بالبهيمة (في النص الثاني)، وسنبين ذلك في الخطوة التالية لتضامن المستويين.

ب ــ حكايات الاستعارات

تتكون الصورة الجامعة، كما يُفهم من العرض السابق، من عدة صور جزئية تبلور مقايسات استعارية من قبيل:

ــ كأن الخمر في قدمها وُجدت مع آدم، أو مع ابنه قابل،
ــ أو كأنها في بقائها بعد الطوفان ركبت سفينة نوح،
ــ أو كأنها في غرابة مصدرها هبة من حمامة...الخ

وكل هذه الافتراضات الجزئية استعارات أُسْطِرَتْ عن طريق الحكي، فدخلت في صلب الحكاية وثناياها.

وأكثر حكايات الاستعارة تميزا واستقلالية وأصلحها للتمثيل حكاية زراعة العنب وتخميره، وحكاية سقي العنب بدم الحيوانات. نكتفي هنا بتحليل الحكاية الثانية (زراعة العنب) لإبراز موقع الاستعارة.

تبدأ العملية عادة بالمقايسة والمناسبة بين حالين أو أحوال، ثم يتم التحويل الحكائي بعد ذلك. وهذا ما وقع في هذا المثال، حيث

شبه حال السكران (في تدرج أثر الخمر فيــه) بــأحوال أربعــة حيوانات متنافرة:

المشبه: **أحوال السكران متدرجة**	**المشبه به:** **أحوال حيوانات متنافرة**
1 ـ الزَّهْوُ والأناقة	1 ـ طاووس
2 ـ النشاط الرشاقة	2 ـ قــرد
3 ـ العبث والعربدة	3 ـ أســد
4 ـ الكسل والانعقاص	4 ـ خنزيــر

المشابهة بين أحوال السكران وأحوال الحيوانات الأربع عمليــةٌ تخييلية أولية، كان بالإمكان أن تأتي على صيغة: ما أشبه الشارب في تصور أحواله، وهو يسكر، بحال الطاووس ثم القرد ثم الأســد ثم الخنزير. ولكن هذا سيَبقى مجرد تخييل تــام التخييليــة، فــي مستوى اللغة.. فكان لا بد من إقحام قدر من إيهام الواقعية فيــه، وذلك بإدخاله في قصة فيها أسماء ذات اعتبار واقعــي تــاريخي وديني.

لقد كُبح التخييل اللغويُّ بإقحام "المقايسة" (أو المقايسات) فــي "حكاية"، لإضفاء قدر من الواقعية، غير أن هذا الكبح (الــواقعي) سرعان ما يكشف للقارئ عن مضاعفة التخييل؛ (بإضافة التخييــل الحكائي النصي إلى التخييل اللساني(الجملي)، ذلك أنه لن يلبث إلا هنيهة حتى يتكشف عن وَهْمِ الواقعية المدَّعاة.

وبعبارة أخرى فقد أوهمت الحكاية بأن المقايسة ليست مجرد خيال، بل هي واقع له مرجعية تاريخية، ولكنها في الوقت نفسه واقعية عجائبية يتواصل فيها الإنسان والحيوان والمَلَكُ (إبليس باعتبار ما كان)، وبذلك يتضاعف التخييل .

هناك إذن مساران مسار حكائي ومسار استعاري:

المسار الحكائي (السطحي)

1 ــ سقيت الكرمة من أقدم العصور بدم قرد ....الخ

2 ــ ولذلك ففي شارب الخمر شيءٌ من طبع القرد و...الخ

المسار الاستعاري (العميق)

1 ــ في السكران شيء من طبع القرد.

2 ــ كأن السكران قرد (السكران قرد؟!)

3 ــ كأن الكرمة سُقيت دم قرد!

4 ــ ذاك ما وقع، وهذه التفاصيل.

(سقيت الكرمة دم قرد منذ عهد آدم، كان ذلك من فعل الشيطان...)

ولا شك أن هذا الأدب المركب مفتوح على قراءات. وأول شروط إنتاج هذه القراءات والتوجيه إليها هو سياقُ النص وإستراتيجية الكتاب الذي وردت فيه.

3 – أسطورة الحكايات أو الصورة الجامعة

الصورة الجامع (للحكايات وأسسها الاستعارية) هي قراءةٌ أسطورية لحدث ظهور الخمر في حياة الناس، قراءة تتضمن الأثر

والموقف. وهي ككل قراءة أسطورية/شعرية تعقد صلحا بين الواقعي القاهر والحلمي المفلت، بين الجدي المتجهم والسخري المبتسم. إنه يصوغُ في ذلك كله، من وراء حجاب أو حجب، "حكاية المبتدى والمنتهى"، متجاوزا الحدود المعتادة بين التاريخ والشعر.

حكاية المبتدى والمنتهى/الخط الأفقي

تحتوي الحكايات المكونة للنص الجامع على تعارض بين قوتين أو نزوعين رُمز لكل منهما برموز نعرضها في الجدول التالي:

رموز المُبتدى/الأصل (+)	رموز المنتهى/التحقق (−)
آدم	إبليس (عَصرَ الخمرَ وقدم الملاهي)
	قابل (أول قاتل من البشر)
نوح (منقذ البشرية من الطوفان)	إبليس (سارق)
الحمامة	الثعبان
الملك (من سلالة نبي)	العامة

تخريج:

يبدو كما لو قيل: ما أشبه أن تكون الخمر في تناقض أحوالها ذات مصدرين: خير وشر، أو ما أشبه أن تكون من مصدر خير ثم دخل ما يفسدها. فالخير استدعى رموزا (أو كنايات) هي : آدم (منطلق حياة البشر) ، كما استدعى نوحا (حامل الحياة إلى ما بعد الطوفان)، ثم استبدعى في

هذا الامتداد الحمامة والملك. والشر استدعى رموزا مضادة هـي: إبليس (مفسد حياة البشر)، ثم الثعبان (صورة إبليس ومُتَقمَّصُه) ثم العامة (مرتع إبليس).

المقايسة الكامنة:

كأن الخمر في منافعها ومضارها حاملة لأثر الأنبياء والملوك والحمائم، من جهة، وإبليس والعامة والثعابين، من جهة ثانية.

الحمامة والثعبان صورة لصورة، أو: معنى أولُ لمعنىً ثـان، هو: النبيِ والشيطان. والنبي والشيطان ــ بدورْهما ــ صورة، أو معنى أولُ يؤدي إلى معنى ثان، هو الخير والشر.

المعنى الثاني [أو المعنى الثالث]	الواسطة [أو المعنى الثاني]	المعنى الأول (إنشاء لا تلقيا[1])
الحمامة	◄ النبي/ الملك	◄ الخير
الثعبان	◄ إبليس	◄ الشر

في الامتداد

في هذا السياق تنجذب الخمرة نحو الإنسان (الـذي أنشـأه الله على أحسن صورة ــ أو على صورته، في بعض الاعتقاد - قبل أن

---

[1] ــ يختلف "الأول" و"الثاني" (أو الثالث)،هنا، بحسب اعتبار الإرسال أو التلقـي: فالأول بالنسبة للمتلقي هو المعنى الأول للفظ حمامة (الطائر)، ومنه ينتقـل إلـى المعنى الثاني (الخير، أو السلام)، والأول بالنسبة للمنشئ هو إحساس الخير الذي ستدعى صورة الحمامة

يتدخل إبليس فيشوه فطرته)، وتُدفع العامة نحو الثعبان بإفسادها فعل الحمامة والملك. ويكون الثعبان ـ كما هو مشهور في الحكاية الشعبية - مجرد تجسُّد للشيطان، بل إن من معاني الشيطان في اللغة "الحيةُ"، كما جاء في تخريج الآية: "طلعها كأنه رؤوس الشياطين". قال الفراء: "العرب تسمي بعض الحيات شيطانا، وهو حية ذو عرف"[1]..

- هل كان من السهل طرح هذه المسألة بوضوح؟

- العنب تحمله الأنبياء وتطوف حوله الشياطين، ماذا يمكن أن يمثّل؟ هل العنب هو الحرارة بالقوة أي الحياة؟

تنتمي هذه التصورات إلى تراث إنساني وشعبي حول العنب والخمر، وقد أمكن تعديله ترميزه وتداوله ـ بكل تناقضاته ـ في البيئة العربية الإسلامية. سمح بذلك الموقف المتدرج في الحسم بصدد الخمر التي تتأرجح بين الإثم الكبير ومنافعِ الناس، إشارة إلى الآية القرآنية: "يسألونك عن الخمر والميسر، قل فيهما إثم كبير ومنافع للناس...".

إن هذا التردد الرمزي بين جعل الجذوة (أو الشرارة) بيد الأنبياء والحمائم والملوك(من أحفاد الأنبياء) وجعل النار المنتشرة منها في يد إبليس والثعابين والعوام تفسير شعري أسطوري لذلك الموقف الثقافي والديني من جهة، وللموقف العلمي والفلسفي من جهة ثانية. فقد تعرض الكتاب الذي أخذ منه النص لآراء العلماء،

---

1 ـ معاني القرآن. 387/2.. تح.م.علي النجار وأحمد نجاتي. دار الكتب المصرية. 1955.

(مثل ابن النفيس)، في منافع الخمر ومضارها الجسمية والنفسية.

يمكن اعتبار ذلك التحويل الرمزي مرافعة ذكية تخلط الجد بالهزل، والواقع بالخيال، والحجة بالسخرية، قصدا لتلبيس الموقف (أو تمييعه نسبيا) وصولا إلى تهوين شأنه، وذلك كله للتلاؤم مع واقع المجتمع العربي الإسلامي حيث حياة البلاطات والملوك والأمراء وما تقتضيه من رُخصٍ، وحياة الجمهور والعامة وما تستدعيه فتاوى التحريم والزجر.

وهنا يبرز الدور الإقناعي للأسطورة في حلِّ مشكل يتجاوز حدود المحاكمة العقلية، ولكنه حل يدل على حضور العقل، حل لا بد منه لكي تستمر الحياة، والرسالة التي يراد توصيلها هي: الخمر سامية في جوهرها، أفسدها تدخل الشيطان وتعاطي العامة.

ويبقى هناك تساؤل كيف ومتى تم الانتقال من عالم الغيب إلى عالم الطبيعة، من المصدر الديني ــ ولعله إغريق ومسيحي ــ إلى المصدر الطبيعي، ولعله شرقي فارسي أو هندي.

النص الثاني: جائزة الحمار

جاء في حلبة الكميت:

" يُحكى أن بعض الأعراب امتدح بعض الرؤساء بقصيدة بديعة، فلما قرأها عليه استنكرها عليه بعض الحاضرين ونسبه إلى سرقتها، فأراد الممدوح أن يعرف حقيقة الحال، فرسم له بمُدّ من الشعير، وقال في نفسه: إن كان النظم له فلابد أن يقول في شرح حاله شيئا. فأخذ المدّ من الشعير في ردائه وخرج. فقال الممدوح

للبوابين سِرّا: لا تمكنوه من الخروج. فوقف الأعرابي في الدهليز حائرا. فبعث الممدوح بعض حاشيته، فقال له:

ــ ما شأنُك يا أعرابي؟

فقال: إني امتدحت الخليفة بقصيدة.

قال: فما أجازك؟

قال: هذا المدّ من الشعير!

قال: نعم.

قال: ما هو؟

يقولون لي: أرْخَصتَ شِعركَ في الورَى، فقلت لهم: من عُدْم أهل المكارم

أُجِزْتُ على شعري الشعيــرَ! وإنــه كثيــرٌ(؟!) إذا خلَّصتَــه مــن بهائـــم

فلما بلغ الممدوحَ هذان البيتان، أُعجِبَ بهما، وعلمَ أن القصيدة من نظمه. فرسم له بجائزة سنية"[1].

النص الحاكي والنص المحكي

القراءة الأولى (أو المستوى الأول)

يوجهنا منطوقُ النص إلى أن البيتين قيلا في اللحظة الموصوفة ثم ألحق بهما الحكي، أي تسجيل اللحظة نثراً، وبذلك فالشعير مستعمل هنا بمعناه الأول: حبوب من سنابل معروفة.

---

[1] ــ حلبة الكميت .ط. حجرية. مطبعة إدارة الوطن.1299. ص 57.

القراءة الثانية (أو المستوى الثاني)

أ ـ نفترض أن هذا النص (أو الحكاية) ككلٍّ عمليةُ إخراجٍ مسرَحيةٌ (أو أسْطَرة) لنص آخر ضمني يمكن تخريجه بالتحويلات التالية:

- البخيل يستكثر القليل، كالبهيمة تستعظم مُدَّ شعير.

- سيُعتبر الذي يُعطي مُد شعير جوادا في حالة واحدة؛ إذا كان بهيمة. أو: إذا اعتَبر الذي يُعطي مُدَّ شعير نفسَه جواداً فهو بَهيمة. أو: الذي يُعطي "الشعير" ليَسخر قد يُفاجأ بأنه إنما يسخرُ من نفسه..الخ

ولهذه المُقايسة بين البخيل المُمتن بالقليل، والحمار المعتد بالشعير، مرجع تناصي في "مأثورات" شعرية مشهورة سرت مسرى المثل (والمثل استعارة تصريحية)، منها قول المتنبي:

وتعظم في عين الصغير صغارها

انطلاقا من المسلمة: "على قدر أهل العزم تأتي العزائم".

ب ـ فمن حضور هذه "الحكمة"، ومن الوعي بمستوى من مستويات تلك التحويلات انبثقت "الحكاية" محولة التواردات الدلالية إلى مستوى الحدث والواقعة: مَسرَحة الصورة. وكأن تلك الحكاية جاءت لتقول: لا غرابة في هذا المعنى أو هذه الحكمة، فقد يكون حَدَثَ على هذه الصورة؛ أو لا مانع من حدوثه على هذه الصورة.

القراءة الأولى تفصل بين النص الشعري الذي تعتبره أصلا،

والنص النثري الذي تعتبره مناسبة، والعملية هنا شبيهة (من حيث الشكل) بالأخبار والحكايات التي توضع لتفسير الأمثال قصد تفهيمها ومناسبتها للحضارات والعصور. والقراءة الثانية تدمج الحدث والشعر باعتبارهما تشخيصا لنص آخر، إنها لا تلغي القراءة الأولى بل تنزاح عنها وتنازعها. القراءة الأولى تعطي القدر الكافي للقارئ المتوسط أو العادي الذي يقف عند "الطرفة"، والقراءة الثانية ترجع خطوة إلى الوراء لتوسيع مجال التأويل نحو المُحاور الأعمق، نحو الاستعارة الكامنة في الأعماق.

وبعبارة أكثر بساطة، القراءة الأولى تعلن عن الأصل (ولا حاجة للتذكير بأن الأمثال استعارات مصرحة)، وتطلق للشحنة الأولى الجاهزة، والقراءة الثانية تضمره وتبني على معناه مختلقة مناسبة لتحويل الاستعارات إلى خبر فتخلق مجالا واسعا للذهاب والإياب بين مستويات الدلالة. وهذا الصنيع من الاختلاق مما يغافِل فيه الراوي (مثل الشاعر) نفسه، لانسجامه الفني من جهة، ورسوخ مرجعيته الحجاجية من جهة ثانية.

خاتمة: المسكوت عنه

عند استقصاء العينات المختلفة من البناء على الصور سيمكن كتابة خلاصة دالة، أما الآن فنكتفي بالإشارة إلى أن هناك علاقة كامنة، ولكنها أكيدة، بين كل حكايات الصور وبين الإدراك الأسطوري.

هناك تفسير لدهشة أو إعادة إنجاز لخطوات معروفة صناعيا بصورة عفوية في إطار الطبيعة. أي قياس الغائب على الشاهد. أي إنتاج الماضي من الحاضر (أو قياس الماضي على الحاضر).

وفي هذه الحدود يمكن اعتبار الحكاية نوعا من التمرين البيداغوجي كما هو الشأن في حي بن يقظان. ثم تأتي المفارقة الأسطورية من مخادعة النفس بجعل الماضي حجة للحاضر فرارا من العكس. هذا مدار فاعلية حكاية الاستعارة. كلام غامض؟ ليكن، فواقعنا لا يستوعب أكثر من هذا.

المبحث الثالث

مفهوم الصورة

في المباحث البلاغية

تقديم

يطرح مفهوم الصورة في الدراسات الأدبية الحديثة إشـكالات في مستويات متعددة. وقد تكشفت مفارقة استعمال هذا المفهـوم بالنظر إلى المقابِلات التي يُترجمُها عن اللغات الغربية العائدة في تأسيس مصطلحاتها إلى أصول إغريقيـة أو لاتينيـة: الفرنسـية والإنجليزية على وجه الخصوص. وسنتعامل، حسب المتاح لنـا، مع الصيغة الفرنسية في إبراز هذه الإشكالات.

ولا غرابة في مسلكنا هذا، فالدراسات البلاغية العربية الحديثة تبني مفاهيمها ــ في أحسن الأحوال ــ في حـوار مـع البلاغـة الغربية التي قطعت أشواطا بعيـدة فـي مجـال مـد الشـبكات المصطلاحية بما يقتضيه ذلك من تعريفات وتفريعات دقيقة، فضلا عن مراعاة الخلفيات الفلسفية والمعرفية للظواهر المنظمة. وبنـاء عليٍ هذا التصور الشمولي نجد كلمات متداخلة ومتخارجة الدلالـة تُقطع الموضوع المعرفي دون ما التباس أو غموض.. اَنظُرُ هنـا

للكلمات التالية: image وَ figure وَ forme وَ icône . سنحاول محورة حديثنا حول مفهومي image التي نترجمها مؤقتاً ب"الصورة البيانية" وَ figure التي نقترح لها موقتا "الصورة البلاغية"، أو الصورة دون زيادة. وذلك لوُضوح المقصود منهما في البلاغة الغربية واضطراب ترجمتهما إلى البلاغة العربية.

1 ـ الصورة البيانية: Image

إن كلمة صورة التي لا نلتقي معها كمصطلح بلاغي بلهَ عنوانا لمبحث أو كتابٍ في التراث البلاغي العربي قبل العصر الحديث ـ وإن كان مفهوماً حاضرا في الجوهر، كما سنرى ـ قد صارت اليوم تملأ واجهة المكتبة الأدبية مضافة لعدة جهات: أدبية، شعرية، فنية، كما تُبين هذه اللائحة[1]:

1 ـ الصورة الأدبية. مصطفى ناصف. 1958.
2 ـ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. جابر عصفور 1973.
3 ـ الصورة الفنية عند شعراء الأحياء في مصر. جابر عصفور. (ماجستر مخطوط)
4 ـ الصورة والبناء الشعري. محمد حسن عبد الله. 1981.
5 ـ الصورة في الشعر العربي.. علي البطل. 1981.
6 ـ "الصورة الفنية في شعر شوقي..". محمد عبد الفتاح عثمان. 1982.
7 ـ مقدمة لدراسة الصورة الفنية. نعيم اليافي 1982.

---

[1] ـ هذا فضلا عن الكتب المترجمة مثل الصورة الشعرية سيسيل . دي. لويس تَرجم سنة 1982.

8 ــ الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نــواس. ســايس عساف. 1982.

9 ــ الصورة في شعر بشار بن برد. عبد الفتاح صالح. 1983.

10 ــ الصورة الفنية في شعر الشريف الراضي. عبد الإله الصــايغ 1984

11 ــ الصورة الفنية في النقد الشعري.عبد القادر الرباعي. 1984.

12 ــ الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. صبحي البستاني. 1986.

13 ــ الصورة الفنية معيارا نقدياً. عبد الإله الصايغ 1987.

14 ــ الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقــدي. محمــد الولي 1990.

15 ــ بناء الصورة في الرواية الاستعمارية. محمــد أنقــار. مكتبــة الإدريسي. تطوان. 1994.

16 ــ الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية. عبد الإله الصــايغ 1997.

17 ــ الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية. عبد الإله الصايغ 1999.

ومن الكتب المترجمة في هذا الموضوع: الصورة في الرواية، تــأليف ستيفان أولمان. ترجمة رضوان العيادي ومحمد مشبال. (مطبعة الحداد. تطوان 1995)

وهكذا نسبت الصورة حينا إلى الفن وحينا إلى الشعر وحينا إلى الأدب، وبقيت أحيانا بدون إضافة اكتفاء بما تأتــي معه عطفــا أو معية. فـ"الصورة والبناء الشعري" مثلا، تعني: الصورة في بنــاء الشعري، فالواو هنا أجدر بأن تكون واوَ معية. وانفتحت الصورةَ على السرد فاقتضى ذلك أحيانا توسيع مفهومها ومجالها كما فــي الفصل الأول من كتاب محمد أنقار.

تعني الصورة في هذا الأفق كل ما يترتب عن التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية مقروءة في ضوء الدراسات اللسانية الحديثة. وقد تعدو ذلك إلى كل أساليب الوصف والتشخيص.

وهذا المفهوم الذي أخذه الدارسون العرب المحدثون للصورة من مفهوم image هو نفسه المفهوم الذي تحدث عنه عبد القاهر الجرجاني في الدلائل مؤوِّلاً مفهوم اللفظ عند القدماء. لقد لاحظ الجرجاني أن بعض المتأخرين الذين جعلوا اللفظ مساويا للصوت لم يفهموا مقاصد القدماء حين جعلوا المزية في اللفظ أو المعنى أو هما معا، كما عند ابن قتيبة، أو رفضوا أن تكون المزية في المعاني، كما عند الجاحظ[1]:

"فالذي أوقعهم في الغلط ــ حسب عبارة الجرجاني ــ هو أنهم "رأوا هؤلاء العلماء يُفردون اللفظ عن المعنى، ويجعلون له حُسنا على حدة، ورأوهم قد قسموا الشعر، فقالوا إن منه ما حسن لفظه ومعناه، ومنه ما حَسُن **لفظه** دون معناه، ومنه ما حسن معناه دون لفظه، ورأوهم يصفون اللفظ بأوصاف لا يصفون بها المعنى"[2].

واعتمدوا في ذلك عبارات مثل قول الجاحظ في أبي عبيدة: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة وسط الطريق، يعرفها العربي والعجمي، والحضري والبدوي، وإنما

---

1 ــ تلافيا لتكرار ما سبق تناوله اقتطفنا هنا الفقرات من حديثنا عن الجرجاني في كتابنا: البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها.

2 ــ دلائل الإعجاز. 279.(تحقيق رشيد رضا). يصدق هذا الكلام على تقسيمات ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء، ولعله يقصده مباشرة. (انظر مقدمة الشعر والشعراء).

الشعر صياغة وضرب من التصوير"(1).

وما داموا يبنون على أن ليس هناك غير اللفظ والمعنى ولا ثالث لهما، وما دامت المزية غير موجودة في المعاني فهي موجودة إذن في اللفظ لا محالة(2).

انطلاقا من هذه الإشكالية يتوصل الجرجاني إلى تدقيقات عملية نعتبرها خطوة جديدة في البلاغة العربية وهي الحديث عن الصورة؛ صورة المعنى و معنى المعنى . وهي منطقة بين اللفظ باعتباره أصواتاً وبين المعنى باعتباره معاني مجردة، مَعاني غفلا وأغراضاً(3). يقول في الفصل الأخير من الدلائل مصوراً مخاض ولادة هذا المفهوم:

"وقد علمنا أن أصل الفساد وسبب الآفة هو ذهابهم (أي غفلتهم) عن أن من شأن المعاني أن تختلف عليها الصورُ... وذلك أنهم، لما جهلوا شأن الصورة، وضعوا لأنفسهم أساسا، وبنوا على قاعدة، فقالوا: إنه ليس إلا المعنى واللفظ و لا ثالثَ".

وبناء عليه فإذا وجبت "فضيلة" لأحد "الكلامين" دون الآخر، مع أن "الغرض" من أحدهما هو الغرض من صاحبه وجب أن تكون في اللفظ، لأن إرجاعها إلى المعنى يؤدي إلى التناقض بِ " أن يكون معناهما متغايراً وغير متغاير معاً(4)": أي متغايراً من حيث المزية وغير متغاير من حيث الغرض باعتباره معنى.

لقد جعل القدماء كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا: اللفظ وهم يريدون

---

1 ــ دلائل الإعجاز 368.

2 ــ نفسه 368.

3 ــ نفسه 274.

4 ــ دلائل الإعجاز 367-368.

الصورة التي تحدث في المعنى، والخاصَّةَ التي حدثت فيـــه"[1].

والصورة التي قايض بها الجرجاني اللفظ في مفهومه القديم هي المعنى الأول؛ فهناك "ضربان" من المعاني: ضرب يتوصل إليـــه "بدلالة اللفظ وحده، كقولنا: خرج زيد، وهذا معنى أول، "وضرب آخر" لا يتوصل إليه بدلالة اللفظ وحده، ولكن اللفظ يوصـــل إلـــى المعنى الأول للكلمة، أي المعنى الوضعي، "ثم تجد لذلك المعنـــى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكنايـــة والاستعارة والتمثيل"[2].

مثال ذلك قولهم: "كثير الرماد"، كناية عن حسن الضيافة. فحســـن الضيافة (المعنى الثاني) لا يؤخذ من "ظاهر" اللفظ، بل يُعقل مـــن معناه، وهو الغرض من القول.

"وإذ قد عَرفت هذه الجملة فها هنا عبارةٌ مختصـــرةٌ وهـــي أن تقول: المعنى، ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهومَ من ظـــاهر اللفظِ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تَعقلَ مـــن اللفظِ معنى، ثم يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنـــى آخـــرَ كالـــذي فسرتُ لك". (نفسه 203).

وهذا المعنى هو الذي يقصده القدماء حين يجعلون الألفاظ زينة للمعاني، و يشبّهون المعاني بالجواري معارضُها الألفاظ. فلـــيس المعرض "هو اللفظ المنطوق به، ولكن معنى اللفظ الذي دللت بـــه على المعنى الثاني"[3].

وهنا يستعمل الجرجاني المفاهيم المتداولة حديثا في التعبير عن

---

1 ــ نفسه 368.

2 ــ نفسه 202.

3 ــ دلائل الإعجاز 204.

هذه العلاقات مفاهيم الأدلة مُمثلا بالمثال المشهور:

"جبان الكلب مهزول الفصيل". فَـ: "جبان الكلب مهزول الفصيل" "دليل على أنه مضياف".

فالمعرض ليس هو اللفظُ المنطوق، ولكنه المعنى الأولُ. "المفهوم من أنفسِ الألفاظ". وفي هذا التحليل تصحيح للمفهوم المدرسي الذي يجعل المعنى الأول حقيقةً والمعنى الثاني مجازاً، فالواقع أن الحقيقة هي المعنى الثاني الذي تـُجُوز فيه فعبِّر عنه بالمعنى |الأول: العبارة، أو المادة اللسانية:

العبارة، (أو المادة اللسانية):	"جبان الكلب".
المعنى الأول (المجازي):	اتصاف الكلب بالجبن ومنظر الكلب الجبان نفسه مجسدا.
المعنى الثاني (الحقيقي):	كرم صاحب الكلب
القرينة المانعة:	مقام المدح

ويفسر الجرجاني سبب اختيار كلمة **الصورة** للدلالة على هذا المستوى من المعنى معتمدا الجانب الحسي البصري قائلا:

"واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة؛ فكان بينُ إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذا كان الأمر في المصنوعات؛ فكان بينُ خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بينَ المعنى في أحد البيتين وبينَه في الآخر بينونةً في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة

بأن قلنا: للمعنى في هذا صورةٍ غير صورته في ذلك"[1].

ثم يوثق هذا المفهوم ويحتج له تاريخياً محيلا على الجاحظ نفسه الذي أساء المتأخرون، في نظره، فهمَ قصده من اللفظ: "وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعملٌ مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"..."[2].

ومع تصريح الجرجاني بأن الصورة شريك للنظم في إنتاج بلاغة الكلام إفرادا أوتركيبا، فإن مفهوم التصوير كثيرا ما اتسع في البلاغة العربية عموما ليعني البناء الشعري عامة. ففي هذا السياق يتحدث عن الصياغة والسبك، وبذلك تلتقي الصورة البيانية image بالصورة البلاغية forme التي ترجمت في الغالب بكلمة "شكل".

وقد انبثق الاهتمام بالصورة البيانية عن طريق تأويل مفهوم المحاكاة عند أرسطو، فأعيدت قراءة التشبيه والاستعارة والتمثيل باعتبارها أدوات لتصوُّر المعاني وتخييلها، ومن ثم عُرِّف الشعر بكونه كلاما مُخيلاً، بعد أن كان لفظا موزونا مقفى[3]. وقد بسطنا هذه القضية في كتابنا: البلاغة العربية. لقد اقتضى هذا التأويل استيعاب كل الصور البلاغية مما أدى إلى ظهور معنيين للمحاكاة

---

1 ــ نفسه 389.

2 ــ نفسه 389.

3 ــ فباستثناء بعض الملاحظات العابرة فإن البلاغة العربية كانت تهتم، في أول نشأتها، بالتوازنات الصوتية والعلاقات التركيبية وما يترتب عنهما من غموض أو لتباس في العبارة.

معنى تشبيهي حسي (تمثيل أشياء)، ومعنى تهييئي وجداني (تخييل أحوال).

2 ـ الصورة البلاغية figure

تُرجمت كلمة figure بِ "صورة بلاغية" كما فعلنا أنا وصديقي محمد الولي في ترجمة كتاب بنية اللغة الشعرية لجان كوهن. وقد تماديت أنا في استعمال هذه الترجمة في كتاب البلاغة والأسلوبية، وتحليل الخطاب الشعري وأعمال ومقالات أخرى قبل أن يستقر رأيي عل الاكتفاء بكلمة صورة اعتمادا على السياق. ويميل بعض الباحثين إلى استعمال كلمة محسن[1]. من الأكيد أن استعمال كلمة واحدة أجدى وأنفع من الناحية اللسانية من استعمال كلمتين. وهذا يرجح كلمة "محسن". ولكنَّ هناك بعداً آخر هو البعد الابستمولوجي للمصطلح، وهو يعترض من جهتين على هذه الكلمة:

أول الاعتراضين يتعلق بضرورة الاحتفاظ بكلمة لها اتصال بمجال التصوير والتشكيل والصوغ الذي يربط الجزئيات بالجوهر. وذلك أننا حين نبدأ في اشتقاق الصفات من كلمة FIGURE ، فنقول FIGURATIF (ART FIGURQTIF مثلا) نكون قد انتقلنا إلى مجال التصوير والتشكيل بالمعنى الذي تؤديه كلمة IMAGE بدون التباس.

---

1 ـ ممن تبنوا هذا الاختيار الأستاذ محمد الولي كما في مقاله: " بلاغة المحسنات". وهذا العنوان مقابل في التأليف الفرنسي لعبارة Rhètorique des figures في مقابل Rhètorique de l'argumentation أي بلاغة الحجاج. وقد ذكر لي الأستاذ محمد الولي أن ترجمة figure بِ مُحسِّن كانت من جملة القضايا التي وقع الاختلاف حولها مع جمال الدين بن الشيخ عند ترجمة الشعرية العربية حيث فضل المؤلف استعمال: صورة بلاغية، وأدى هذا الاختلاف إلى تأخير طبع الكتاب مدة. أشرت إلى هذا لبيان مدى اتساع الاختلاف في هذه القضية.

وهذا ما نجده مثلا في تطوير دراسة الاستعارة بالبدء، في الأصول الأنتروبولوجية للمجاز. فالاستعارة تنتمي في مبحثها الأدبي الضيق إلى الصورة البيانية (IMAGE) ولكنها تنتمي في المستوى الأنتروبولوجي للمعرفة إلى الرؤية الصُّورَية بمعنى FIGURATIF بحيث لا يمكن أن تشتق صفتها من IMAGE التي ستحيل على الخيال (imagination)[1].

"وفي رأي "هلين" أن اللغة تستعمل استعمالين متقابلين أحدهما الاستعمال الحرفي Litéral، والآخر الاستعمال التصويري Figurative، الأول هو الذي يعتمد الدلالة المفردة للكلمة ويتكئ على معناها المعجمي بعيداً عن أي تحوير، وهذا هو الاستعمال العلمي أو العادي للمفردة اللفظية، والثاني هو الذي يحور في وقع الكلمة بحيث ينقلها أو يستعيرها من مجال إلى آخر، أو هو إدراك خاص للمفردة في ضوء علاقات متداخلة مع غيرها، وهذا هو الاستعمال الشعري أو الانفعالي لها"[2].

وثاني الاعتراضين أن كلمة محسن تحمل حكمَ قيمة يربط هذا المفهوم بتصور بلاغي له سياقه التاريخي في البلاغة العربية والغربية، فبلاغة المحسنات في نظر البلاغة الغربية هي تلك البلاغة الزخرفية ORNEMENTATE التي هيمنت، في ظروف تراجع الفكر الفلسفي على حساب بلاغة الحجاج. وظهر في البلاغة العربية لفظ التحسين ومفهومه في سياقين متناقضين: ظهر

---

[1] ـ إن عنوانا مثل: Pour une poétique imaginaire لِ Jean Burgas يثير التساؤل: فأي صفة غير تلك يمكن أن تدل على الشعر. ومع ذلك يمكن تخصيص نوع من الشعر بهذه الصفة وقد يسمى نثرا شعريا.

[2] ـ نعيم اليافي. مقدمة لدراسة الصورة الفنية.12. ويحيل على: Helene, P., (ed) "Lang, Thought and culture," P.174

أولا على هامش البديع عند ابن المعتز، ثم على هامش البلاغة عند السكاكي.

استعمل ابن المعتز كلمة "محاسن" للدلالة على مجموعة من الصور البلاغية غير البديعية. أما كلمة "محسن"، بالصيغة، فلا أهتم بأول من أطلقها، بل لا أجازف بادعاء معرفته. أما أول من مَوْضَعها فهو السكاكي. فقد فصل، من موقع نظره ولحساب استراتيجيته، بين البلاغة، التي هي المعاني والبيان، وبين البديع الذي يهتم بمحاسن الكلام أي الإضافات التحسينية. وهذا المفهوم هو الذي استقر في البلاغة الغربية والقديمة، وترفضه البلاغة الحديثة (الشعرية خاصة) لكونه يحول الجوهر إلى الهامش منطلقا من افتراض وجود محتوى قائم ومتميز يبحث عن شكل. لهذا الاعتبار لا يكون هناك معنى لاستعمال كلمة محسن في المجال الشعري، لأن الشعر قائم بذاته على ما هو عليه.

الصور والمحاكاة والتخييل

من خلال العرض السابق يبدو أن (الصورة) تسعى للهيمنة على المركز والهامش في البحث البلاغي الشعري.

تضع في المركز كلمة Image معتبرة الصورة البيانية جوهرَ الشعر، وهذا ما عبر عنه الكثير من الشعراء والبلاغيين المحدثين، وجوهر الجوهر الاستعارةُ. وتضع على المحيط حمايةً للحدود كلمة Figure لصبغ بقية الصور التي يُحتاج إظهار طابعها التصويري إلى تأويل واجتهاد.

ونشير في نهاية هذا العرض التقني إلى مصدر لا نريد الخوض في أعماقه وهو مفهوم الصورة في القرآن و"الفكر الديني" الدائر حوله. ونكتفي بالإشارة إلى اقتران التصوير في القرآن

ب"الخلق" و"الحسن" كما في قوله: "وهو الذي يُصوركم في الأرحام كيف يشاء"، وقوله: "صوَّرَكم فأحسن صورَكم"، وقوله: "هــو الله الخالقُ البارئ المصور"..الـــخ. إن ارتبـــاط التصـــوير بـــالخلق والحسن، من جهة، وبفعل الخالق المقتدر، من جهة ثانية، يفســـر جانبا من موقف الفقهاء ـــ وخاصة النصيين منهم ـــ من التصوير والتمثيل(أي صناعة التماثيل) والمجاز. وهـــذا موضـــوع جـــدير بدراسة خاصة.

هلْ يمكنُ

أن يوجد حجاجٌ غيرُ بلاغيٍّ؟

أوليفيي روبول(١)

سؤال التحديد

من الطبيعي أن كل شيء رهين بـالتعريف. فمـاذا نعنـي بالحجاج ، وماذا نعني بالبلاغة؟ يجب أن نعطي الكلمتين معنـى دقيقا لكي نستطيع حل مشكل العلاقـة بينهمـا ، بـل إن ذلـك ضروري لوجود المشكل من أساسه.

اعتقد أن هناك إجماعا في أيامنا هذه على تعريف الحجاج عن طريق معارضته بالبرهنة. وإلا لما كان هناك مشكل! قد يكـون

ـ تفضل الزميلان الأستاذان المقتدران رضا الكشو ومنير التريكي (تونسيان ملحقان بجامعة الملك سعود. اختصاص الترجمة واللغات). بقراءة هذا الـنص العربـي قـراءة فاحصة قوَمت أودَه بما استدركاه مشكورين من أخطاء، وما اقترحاه من عبارات . لهما جزيل الشكر والامتنان.(المترجم).

عندنا حينئذ، برهنة من نمط منطقي ـ رياضي ، بدون أية علاقة مع البلاغة ، من جهة ، وقد يكون هناك ، من جهة ثانية، تهييج سيكولوجي ذو علاقة أكيدة بالبلاغة ، ولكنه غير ذي علاقة بالحجاج . وفي مقابل ذلك فإذا ما رأينا في الحجاج خطابا عقليا يهدف إلى الإقناع بدون أن تكون له الصرامة الشكلية التي تتمتع بها البرهنة، فحينئذ سيطرح مشكل علاقته مع البلاغة .

1 ـ المعاني المختلفة "للبلاغة"

ماذا تعني "البلاغة" إذن؟ إذا ما حصرت نظري في عصرنا هذا، فيبدو لي أن للكلمة أربعة معان مختلفة على الأقل.

نجد معنى أولَ عند مجموعة من منظري الأدب، خاصة أولئك الذين ينتمون إلى مجموعة مي Mu [1]. فالبلاغة تضم، في نظرهم، كل العناصر الأدبية في الخطاب؛ أي كل ما يشكل "انزياحا ". وهذا ينطبق على صور الأسلوب بوجه خاص. إن لهذا التعريف مزيةَ تعيين العلاقة بين البلاغة والأدب على أقل تقدير. غير أنه ينطوي على اختزال كبير. فالواقع أنهم لا يكادون يعلنون عن الشيء الذي يقاس إليه الانزياح. لا يقال لنا، مثلا، ماذا كان على كمبرون CAMBRONNE أن يقوله في وَترلُو WATERLOO. وتبعا لذلك، فإننا ننتهي دائما إلى خسارة حتى في الحالة التي ندعي فيها تحديد المعيار ، أي المعنى الحقيقي، أو مستوى الصفر، أي ، باختصار، ما ليس بلاغة ، وهي خسارة في الأثر إن لم تكن في

[1] - Rhétorique générale , ouvrage collectif . Larousse 1970 . Pour une plus ample discussion , voir O . Reboul., La rhétorique . Paris p.u.f.,1985.

المعنى[1]. فلو أن الخطيب حذف الالتفات[2]_ في المثـــال التـــالي:
QUO USQUE TANDEM ABUTERE . CATILINA , PATIENTIA NOSTRA?، وهو يتجه إلى جمهوره الواقعي، فقال: " إلـــى متـــى سيستمر كتيلينا في استغلال صبرنا؟" لكان الأثر الإقناعي أقـــلَّ . ومن هنا أصلُ إلى مأخذي الأخير على هذا التعريف ؛ وهو أنـــه يهمل الشيء المهم أي العلاقة الحميمة بين البلاغة والإقناع.

هناك مقاربة ثانية تبدو لي أكثر قبولا ، وهي مقاربة جان بليز جرايز[3] JEAN -BLAISE GRIZE . فالعنصر البلاغي في نظره هو ما يخص الخطيب ويسعى إلى المساعدة على تلقي الشيء الـــذي قُدِّم ." فالبلاغي متميز إذن عن الحجاجي ، إنه كل ما يستعين بـــه الخطاب لتسهيل تلقيه (أو وصوله) . إنه بيـــداغوجيا الخطـــاب بالنظر إلى ذاته . يبدو هذا صائبا غير أنه يقوم علـــى اختـــزال مخل. وذلك أن البيداغوجيا ، كيفما كانت ، تعمل علـــى تغييـــر موضوعها (ليصير ملائما) . فإذا ما كان الخطيـــب بيـــداغوجيا بإزاء حجاجه الخاص، فإن هذا الحجاج سيتغير، مهما قلت هـــذه

---

1 ــ مع التسليم بصعوبة تحديد المعيار في جميع الأحوال، إن لم نقل بتعذره وقلة جدواه بالنسبة لبعض النصوص، فإن الانزياح لا يعني الانقطاع عن الأصل حتى يتحدث عـــن خسارة، بل هو ذهاب وإياب يوفظ المعنى "الزائد" حســـب تعبيـــر البلاغيـــين القـــدماء (المترجم).

2 ــ ترجمة لكلمة :Apostrophe وهي: انتقال الخطاب فجأة من شيء إلـــى شـــيء تعبيرا عن حالة نفســـية .(انظـــر Fontanier. Les figures du discours. .Flammarion. 1977.P. 371. وانظـــر أيضـــا Bernard Dupriez. Gradus; Les Procédés Littéraires. P. 65-67. (المترجم).

3 - Grize Jean-Blaise , “Raisonner En Parlant “ , In De La Metaphysique A La Rhétorique , Michel MAYERE (Ed.) , Edition de l'Univesite de Bruxelles , 1986 . p. 47.

البيداغوجيا ، ليصير أكثر بساطة وأكثر انسجاما وأكثر حيوية ووضوحا. الخ

وقد قدم لنا شارل بيرلمان وأولبريشت تيتيكا معنى ثالثا. فهذان الباحثان قد بسَّطا لنا الأمر لأنهما يطابقان، من البداية، بين البلاغة والحجاج كما يشير إلى ذلك، من أول وهلة، عنوانُ كتابهما الضخم (1). إن لهذه المطابقة أهمية بالنسبة للمحتوى. ذلك أن كل ما اعتدنا اعتباره بلاغة في خطاب ما، وخاصة صورَ الأسلوب، سيُفسَّر باعتباره حالة خاصة من أحوال الحجاج. مثال ذلك السخرية. إنها ليست مجرد انبساط، أو تيسير بيداغوجي، إنها أحسن وسيلة لإبراز عدم التلاؤم ، كالذي يقع بين الخطيب وخطابه الخاص:" إنكم أنتم من يقول ذلك !". إن السخرية حجةٌ في حد ذاتها، وكذلك الاستعارة؛ إنها استدلال قائم على المقايسة المكثفة .. الخ. وبالمثل فالبلاغة لم تعد لباسا خارجيا للحجاج، بل إنها لتنتمي إلى بنيته الخاصة intime . إنها نظرية خصبة ولكنها، هي الأخرى، مختزِلة (بالكسر). فبجرها البلاغيَّ إلى الحجاجي تُهمل إحدى سماته المميزة، أي الجاذبية (أو تفقده سحره). نعم، تهمل الانفعال أو الضحك الذي تثيره البلاغة، وهما يساهمان مساهمة غير قليلة في القوة الإقناعية للحجاج ، غير أنهما يجعلانه في موضع مُريب. وحين لا يكون هناك مفر من أن يكون الحجاج بلاغيا ألا يكون بذلك تحريضا إلى حد ما .

يقودني هذا إلى المعنى الرابع "للبلاغة"، هذا المعنى الذي أجده

Perlman CH & Olbrechts - Tyteka. L... La nouvelle rhetorique . Traite — de l'argumentation , Vrin, 1974 , edition de l'Univesite de Bruxelles. 1988

عند فرونسيس جاك[1] فحسب رأيه لــيس هنــاك مســتويان فـــي الخطاب: برهاني وحجاجي، بل توجد ثلاثة ؛ الثالث هو المستوى البلاغي الذي قد يوضع ، من حيث الصرامة والصـــدق ، تحـــت المستوى الحجاجي الذي يدعوه جاك المستوى " الحـــواري". إن البلاغة بالنسبة إليه، كما هو الحال عند أفلاطون، تضـــم دائمـــا جانبا من الرتابة العمياء، ومن المداهنة التي تجعلها موضع شك. فبماذا هي متهمة؟ إنها متهمة، أولا، بكونها غير عقلية، في حـــين يدعي الحجاج العقلانية أو، على الأقل، المعقولية. ومـــا دامـــت البلاغة تعمل دائما على تمرير الحجة الأكثر ضعفا وكأنها الحجة الأكثر قوة (بروطاغوراس) فلن تستطيع أبـــدا الخـــروج مـــن الاحتمـــال .

وتبعا لذلك، فإنها تقيم علاقة واحدة الجانـــب حيـــث يصـــير الخطيب مالكا للأشخاص ومهيمنا عليهم بواســـطة الكلمـــات. إن "الحوارية "هي، على الضد من ذلك، الحجـــاجُ الدقيق يٌّ؛ إنهـــا اشتراك في البحث عن الحقيقة انطلاقا مـــن المحتمـــل لغـــرض الوصول إلى القَبول، عن اختيـــار، مـــن طـــرف المتحـــاورين. وباختصار، فإن البلاغةَ والحجاج يتمايزان بطبيعتيهم ا، لأنهمـــا يتعارضان في مشروعيهما الأساسيين. فالبلاغة تدعي الهيمنة، في حين يدعي الحجاج الاشتراك في الكش ف ،. إنـــي وإن كنـــت لا أشاطر أصحاب هذا التعريف الرأي فإني أجد لـــه مزية كبيرة ، مزيةَ طرح المشكل.

- Jaques Francis, Dialogiques: Recherches logiques sur le dialogue.paris :P.U.F, 1979. PP.221-222.

2 ـ " البلاغي" : عدمُ قابليةِ الشرح و الانغلاق

إن أزمة التعريف هذه تقتضينا الحسم . وسأحاول ذلك مستلهما أرسطو ، أي مستلهما التراث. كيف يمكن تعريف كلمة " بلاغي" باعتبارها نعتا ؟ ماذا نقصد حين نتحدث عن خطاب بليغ ، أو عن الملمح البلاغي لخطاب ما ؟ ما هو "البلاغي"؟

جوابي هو الآتي : البلاغي ، في أي خطاب ، هو ما يجعله مقنعا باتحاد المضوع والشكل. أقصد بالمضمون المحتوى الإخباري، والبنية المنطقية للخطاب، وبالشكل كل ما ينبع من الوجدان (الإثارة والتهييج)، كما أقصد البناءَ (التنظيم:disposition) والأسلوبَ ثم الأداء في آخر المطاف. وأضيف ، بأنه يمكننا أن نعرف حضور ما هو بلاغي من خلال هاتين العلامتين: استحالة شرح الخطاب وانغلاقه.

لنأخذ، على سبيل المثال، عبارة سيشرون: إلى متى؟ quo usque tandem. إن هذه العبارة لتبين بشكل جيد الأثرَ الإقناعيَّ الناتجَ عن الاتحاد بين الشكل والمضوع . لنتذكر أن هذا السؤال "الخطابي" قد استعمل كمقدمة. إنه يفتح الخطاب بشكل مفاجئ ex abrupto؛ فلو وُضع في موضع آخر لما كان له نفس الأثر. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن شرحا يلغي الالتفات يوشك أن يجرده من أثره. إن عبارة سيشرون غير القابلة للشرح، كما رأيت، هي أيضا عبارة مغلقة، بمعنى أنها بدون جواب. والواقع أنها تحتوي، على الأقل، على ثلاثة افتراضات: لنفرض أن كاتيلينا الحاضرَ أجاب: "سأتوقف في الحين !" فإن إجابته ستترك ثلاثة توكيدات بدون تغيير :1) هناك صبر؛ 2) استهتر

بذلك الصبر (استعمله أسوأ استعمال) ؛3) هذا الصبر "هو صبرنا". الواقع أن سيشرون قد نجح في الجمع بين صورتين بلاغيتين متعارضتين في جملة واحدة: الالتفات والتجسيد[1] المستمعي. إنه يراوغ بالتوجه إلى (كَتيلينا) آخر بدل مستمَعه، والحال أنه يجعل مستمَعه (مجلس الأعيان) متحدثا من خلال صوته: صبرنا (patienta nostra)

وبما أن الرسالة البلاغية منغلقة فإنها تبقى، تبعا لذلك، بدون جواب. وهذا ما يؤيد قول فرونسيس جاك في الظاهر. والواقع خلاف ذلك: فحضور عنصر بلاغي لا يلغي الحوار ولكنه يجعله حوارا بلاغيا. لقد اجتهد سبينوزا، في الأخلاق Ethique IV، لتفنيد هذا المثل: "الإنسان ذئب للإنسان" Homo homini lupus. غير أن هذا التفنيد العقلاني ربما بدا له غير كاف. ذلك أنه إنما يعارض، في نهاية المطاف، مثلا بمثل، واستعارة باستعارة: الإنسان خيرٌ للإنسان Homo homini deus[2].

هل يجب علينا أن نستنتج من هذا أن على الحِجاج أن يستغني عن البلاغة ؟ يبقى أن نعرف إذا ما كان يستطيع ذلك.

---

[1] ـ التجسيد ترجمة لكلمة Prosopopée. وهي تعني "مَسرحةَ الغياب والأموات والكائنات غير الطبيعية ، وكذلك الجمادات ، وجعلها تعمل وتتكلم وتجيب ..إلخ".(انظر Fontanier. Figures .P. 404). والالتفات: الانتقال بين جهات الخطاب؛ من الحضور إلى الغيبة والعكس..(المترجم).

[2] ـ نص المثل المشار إليه هو:" الإنسان إلاهٌ للإنسان ". ويمكن تعويضه إذا اقتضى الحال بالمثال التالي: الإنسان حمامة لأخيه الإنسان. وهذه الصيغة استعارة في التقليد البلاغي الغربي ، وتشبيه بليغ في الاتجاه العام في التقليد العربي . (المترجم).

ب ـ الملامح الخمسة للحجاج

للجواب عن ذلك نعود إلى تحديد مفهوم الحجاج لتبين ما يميزه عن البرهان . سأقول مستلهما بِحريةٍ بيرلمانَ وأولبريشت تيتيكا: يتميز الحجاج بخمسة ملامح رئيسية: 1) يتوجه إلى مُستمَع؛ 2) يعبَّرعنه بلغة طبيعية؛ 3) مسلماته لا تعدو أن تكون احتمالية؛ 4) لا يفتقر تقدمه (تناميه) إلى ضرورة منطقية بمعنى الكلمة stricto sensu ؛ 5) ليست نتائجه (خلاصاته) ملزمة. بناء عليه أتساءل: أليست هذه الملامح، التي تميز الحجاج عن البرهان، هي نفسها ما يجعله بلاغيا بالضرورة. سأتناولها إذن واحدة تلو الأخرى.

1) هل يمكن أن يكون المُستمَع كونيا[1] ؟

عندما نُحاجُّ فإننا لانفعل ذلك أمام أي كان؛ إن ذلك يتم عادة أمام مستمَعٍ، مستمَعٍ خاص؛ خاص في الواقع من عدة جهات: خاص من جهة الكفاءة، وخاص أيضا من جهة المعتقدات التي تكون فكرية ووجدانية في آن معا. وباختصار فإن أي مُستمَع هو وجهة نظر بكل ما تتضمنه الكلمة من نسبية ومحدودية وجزئية. ولا أرى أن بوسعنا أن نغير وجهة النظر هذه بدون بلاغة، أي بدون اللجوء إلى الإثارة والتهييج بقدر لجوئنا إلى العقل.

---

[1] "مُستَمَع": ترجمة لكلمة auditoire. وقد كنا نترجمها في البداية بكلمة "محفل"، ثم رجحنا كلمة مستمع لجمعها ـ بصيغتها الصرفية ونوع صوامتها ـ بين السمع والمكان(الظرف)، وما يحدث في المكان يستتبع الزمن. وهي بذلك بديل لكلمة "مقام". التي استعملناها في أعمال سابقة (نقصد على الخصوص: في بلاغة الخطاب الإقعاعي) (المترجم)..

سيُردُ علي بأن بيرلمان وتيتيكا نفسيهما يدخلان مفهوم المُستمَع الكوني خارج كل وجهة نطر، أي خارج كل بلاغة على وجه التقريب. ولكن ماذا يمكن أن يعنيه "المستمَع الكوني"؟ وكيف سيتعامل معه المحتج ؟

هل هو المُستمَع غير المختص؟ هذا ما كان يُعتقد في القرن السابع عشر، وشاهده موليير وباسكال. حتى ولو قبلنا ذلك فإن العلاقة بين الخطيب والمستمَع لن تكون أقل بلاغية، بل ستزيد بلاغة بدون شك. و سيكون كذلك بالنظر إلى أن التبسيط (التيسير) أقرب إلى البلاغة من العلم. وإذا ما تحايل الخطيب نفسه ليظهر وكأنه غير مختص كما فعل باسكال في القرويات ليحاور المختصين بتساذج فإنه سيستعير صورة لاغبار على بلاغيتها وهي التساذج.

هل المقصود مُستمَع غير خاص ، مُستمَع لا عواطف له ولا أحكامَ مسبقةً لديه، هو باختصار الإنسانية المتعقلة؟ إن مخاطبة مثل هذا المستمَع، على ادعاء وجوده، قد لاتكون أكثر من بهرج. يُتَوجَّه بالخطاب، في الحقل السياسي ، زيادة على الأحزاب، إلى رجل الشارع، الإنسان السليم الطوية. والآن فإن الفيلسوف نفسه حين يدعي أنه يتوجه إلى الإنسان العاقل خارج مستمَعه الحقيقي فقد يظهر مدموغا بالأيديولوجية. فحين يصيح روسو: "أيها الناس، كونوا إنسانيين"، أليس خطابه موجها، في الواقع، إلى المثقفين في عصره من الباريزيين؟ إن التوجه إلى الإنسان خارج مستمَعه الواقعي هو استعمال لصورة بلاغية هي: الالتفات.

غير أنه ألا يمكن أن نستعمل هذه البلاغة استعمالا وجيها .

الواقع أن المستمع الكوني قد لا يعني التعتيم بل المثالية، أي فكرة منظمة بالمعنى الكانطي. إني أعلم أني أتعامل مع مستمَعٍ خاص غير أني أوجه إليه خطابا يحاول تجاوزه، خطابا يتجاوزه إلى محافل أخرى ممكنة دون تحديد، مع ذلك، لعدد هذه المحافل وطبيعتها. وعندئذ لا يبقى المستمَع الكوني مجرد خدعة، بل يصير مبدأ للتجاوز، ويمكن بذلك أن نتحدث عن استعمال قويم للالتفات.

2) اللغة الطبيعية : الكتابي والشفوي

نصل هنا إلى الملمح الثاني . إن القول بأن الحجاج يتم في اللغة الطبيعية ، يعني إثارة (قضية) تعدد دلالات الألفاظ وإيحاءاتها . وبناء عليه نتساءل: هل لكلمة "حجاج" نفسُ المعنى ونفس القيمة بالنسبة لكل واحد منا؟

إن الغموض لا ينبع من الكلمات وحدها، بل هو نابع أيضا من التركيب. وهكذا فهل معنى الفعل المضارع (الزمن الحاضر) هو: الآنَ أم دائماً ؟ وأداة التعريف، هل تعني الأغلب أم تعني الكل؟ ولغرض التمثيل نستعين بالمثَل التالي: " الإنسان ذئب لأخيه الإنسان." أذكُرُ أن هذا المثل كان موضوعا للفلسفة في القرن السابع عشر. إنه أكثر إذن من مثَل شعبي. ولكن ماذا يريد أن يقول ؟ بماذا ترتبط استعارة " الذئب ؟" لاشك في أنها ترتبط بالقسوة، غير أنها تعني كذلك الوحدة والعيش في قطيع. في هذه الحالة، فإن الذئاب حتى الإنسانية منها، لا يأكل بعضها بعضا. ويمكن أن نبقى ذئابا ونحن إخوان في الآن نفسه. ثم ماذا يعني التعريف(تعريف الإنسان)؟ هل يعني أغلب الناس ؟ هل يعني

الإنسان في جوهره؟ هل يعني الإنسان الطبيعي السابق على الثقافة ؟ وباختصار فإن المثل مفخخ مثله في ذلك مثل شعار إشهاري. غير أن الملحوظ أننا لا نحس بغموض، يكفي أن نسمعه ليظهر لنا جليا بشكل تام. ذلك أننا في اللغة الطبيعية ندخل في الوضوح ما لا يعدو أن يكون مألوفا، وهذا مصدر البلاغة.

غير أن البلاغة ما تفتأ تتدخل بشكل أكثر إكراها. فحين نتحدث عن الحجاج ينبغي أولا أن نتساءل: هل هو مكتـــوب أم شـــفوي؟ لأنه في الغالب شفوي. وهذا يغير كل شيء.

إن النص المكتوب شيء حاضر أمامنا يمكننا أن نعيد قراءته وتحليله حسْب ما نريد، الأمر الذي يُتيح نقده. لكن هذه الإمكانيات تنعدم مع الكلام الشفوي. فالرسالة حَدَثٌ يواكب اختفاؤه عملية إنتاجه؛ فما لا نسمعه أو نحتفظ به يضيع إلى الأبد. فعلى الخطيب إذن أن يقاوم عدوين قاتلين: عدم الانتباه والنسيان. وليس في وسعه تحقيق ذلك إلا عن طريق إجراءات بلاغية. أما المُستمَع فهو لا يملك أبدا إمكانيات النقد ، إذ عليه أن يتابع؛ ولكنه يستطيع، من جهة أخرى، أن يتحرر باللجوء إلى عدم الانتباه. وعليه يصعب تصور كيف يستطيع حِجاج شفوي الاستغناء عن البلاغة. وهذا ما تؤكده الثقافات المدعوة ثقافات "شفوية"؛ صحيح أنها تحتج وتعلم ولكن بواسطة التكرارِ والتجنيسِ والاستعارةِ والتمثيلِ والألغازِ الخ. فتنمي بذلك الوظيفة الشعرية على حساب الوظيفة النقدية. تستطيع ثقافة شفوية ما إنتاج أساطير وأشعار وملاحم ولكنها لا تستطيع إنتاج نقد العقل الخالص.

ليست ثقافتنا شفوية، ولكن بالنظر إلى أننا نحتج ونحن نتحدث

ونستمع ونحاور فالبلاغة حاضرة هنا باعتبارها متكــأ يعــوض الورق. يدعي رولان بارت[1] أن القسم الرابع من البلاغة القديمة أي العملية الخطابيــة لــم يعــد يهمنـــا، إذ لــم نعــد نهــتم إلا بالمكتوبــِ(ات). ففي قرن السمعيات البصرية نجد صعوبة في فهم قضية بهذه الضخامة. أضيف أنه يجب علينا هنا أن نعير اهتماما للعبارة التالية: "ليتنا نستطيع أن نعبر (عن أنفسنا) بصوت حـــي". هذه العبارة التي نجدها في النقاشات الأكثر تقنيـــة، ولـــيس فـــي الخصومات العائلية، تشهد على ضياع شيء في حـــال الحجـــاج الكتابي، وأن الحجاج الشفوي يمتلك شيئا لا يعوض، هو البلاغـــة بالتحديد.

3 ــ مسلمات احتمالية: البلاغة والنسبية

يبدو أن هذا الملمح الثالث نابع من كون أي مســتَمَع مســتَمَعا خاصاً على الدوام . ونقصد به بكل بســاطة الطــابع الاحتمـــالي للمسلمات حيث لا تكون بديهية في ذاتها، بل في كونهـــا "تبـــدو صادقة" بالنسبة إلى ذلك المستَمَع. ومعاينة الأمر على هذا الشكل تسلمنا إلى النسبية الأكثر جذرية: "لكلٍ حقيقته".

سأبين كيف أن أخذ الأمر على هذا الوجه ينطوي على تعسف، و يقوم على لعب لفظي اشتقاقي . فالواقع أن الاحتمال ليس مربوطا بالمستَمَع ، ومن ثم فإن هذا الملمح الثالث مستقل منطقيا عن الملمح الأول . إن كون المقدمات مجرد مقدمات احتمالية لا يرجع، في الواقع، إلى جهل المستمع أو عجزه أو إلى أفكاره المسبقة. إن الحجاج ليس منطقَ الفقير! إن اتصافه بعدم اليقين وغياب

---

[1] - Barthes R. “ L’ancienne rhétorique”, Communication,n 16 . Seuil

الصرامة(أو الدقة) يرجع إلى موضوعه نفسه، أو إذا ما شئنا إلى الحقل الذي يطبق فيه. فحين يتعلق الأمر بالقضايا القضائية والاقتصادية والسياسية والتعليمية ، وربما بالأخلاقية والفلسفية أيضا فإننا لانهتم بالصدق في ذاته بل في مدى احتماله. وعلى العكس من ذلك ففي عالم من الحقائق اليقينية لن يكون هناك فعل ولا حجاج . فعلى هذا الأخير أن يحترم الطبيعة غير اليقينية لموضوعه، وألاَّ يدعي العلمية ، فلن تكون إلا تعسفية، إن لم تكن ضد العلم أصلا. غير أن قبول الاحتمال لا يعني السقوط في النسبية .

ما هو المحتمل إذن؟ للاختصار، هو كل ما تفترض فيه الثقة. فالقضاة مثلا ليسوا دائما مستقلين ، والأطباء ليسوا أكفاءَ على الدوام، والخطباء ليسوا دائما نزهاء، غير أننا نفترض جدلا أنهم كذلك. وإذا ما ادعينا خلاف ذلك فعلينا نحن إقامة الحجة. ولولا هذا النوع من الافتراضات (ولا أستعمل الكلمة بمعنى قضائي) لكانت الحياة مستحيلة، والحياة هي التي تفند النزوع إلى الشك.

وسنلاحظ ، زيادة على ما تقدم، أن الحجاج، برغم استناده أساسا إلى الاحتمال ، قد يتضمن أيضا عناصر برهانية بمعنى ضرورية، لا يرقى إليها الشك. وعموما، فإن هذه العناصر عناصر سالبة؛ إذ يمكن مثلا أن نبرهن على أن مشروعَ قانون ما(هذا القانون أو ذاك) لا يتنافى مع الدستور لا على أنه سيكون مفيدا على وجه اليقين . وأعتقد أن هناك قاعدةً حاسمة هي احترام هذه العناصر حيث توجد.

لنفترض مثلا حوارا تاريخيا حول قضية دريفوس Dreyfus . صحيح أنها، ما انفكت تنطوي على ملامح مثيرة للجدل (محيرة).

غير أني أعتبر أن مما هو "مبرهن عليه " أن الكابتن دريفوس لم يكن مذنبا ، وليس هو مقترفَ لائحةِ الجرائم؛ إن الشك في ذلك قد لا يعتبر دليلا على الأناة أو الموضوعية، بل سيُعتبر حجة علـى العواطف العنصرية .

4 ــ حجج بدون ضرورة منطقية

إذا كانت المقدمـات لا تعدو أن تكون احتماليـة ، فإن تقدُّم (أو تنامي) الحجاج لا يمت بصلة إلى تقدُّم التفكير المنطقي؛ إذ يبقى، على الدوام، على قدر من عدم التوقُّع وغير القابلية للصورنة. إن تنظيمه تابع للعبقرية البلاغية للخطيب الذي عليه ترتيب الحجج حسب ترتيب قواها تبعا لحالة المستَمَع (المقام المستمَعي).

الواقع أن طبيعة الحُجج نفسَها هي التي تفلت مـن الضـرورة المنطقية . فلا نجد من بين جميع الأصناف التي أحصاها بيرلمان وتتّيكا حجة تتصف بالضرورة المنطقيـة، ولا يمكـن تفنيـدها. وسأقتصر هنا على مثال واحد.

يتعلق الأمر بحجة "شبه منطقية " هي: "صديق الصديق صديق". إنه يقلد الانتقال بين الأطراف في القياس المنطقي . ويمكن زيادة على ذلك أن يعالج حسب توليفة جبرية:

أصدقاء الأصدقاء أصدقاء
أصدقاء الأعـداء أعـداء
أعداء الأصدقـاء أعـداء
أعداء الأعـداء أصدقـاء

لقد استعملت الحجة الأخيرة من طرف تشورشيل فـي يونيـو

1941 لتبرير تحالفه مع الاتحاد السوفياتي الذي اجتاحه الألمـــان. من الأكيد أنها لا تتمتع بأية صرامة؛ فليس مما يتعذر تصوره أن يكون المرء عدوا لأصدقاء أصدقائه تحديا أو غيــرة. غيــر أن الأمر لا يتعلق، مع ذلك، بحجة زائفة. فهناك نوع من الاحتمالية؛ يستحق أن نأخذه بعين الاعتبار. لنقل، مرة أخرى، بأنـــه ينطـــق بعلاقة مفترضة، وأن رفضه أي رفض نقل الصداقة هـــو الـــذي يحتاج إلى إقامة حجة.

ملاحظة أخيرة: إن قوة الحجة مرتبطـــة بالشـــكل، بالصـــورة البلاغية المسماة تكراراً[1]: فإذا ما ألغينا التكرار مستبدلين، في كل مرة، كلمة صديق بكلمة أخرى، فإن الحجة تفقد كثيرًا من قوتها.

5 ـ خلاصات متضاربة على الدوام

من هنا طابع المفارقة الذي يطبع الخلاصة. إن الخلاصة، في مجال الحجاج، ليست قولا حول العالم ، أو ليست ذلك وحســـب ، بل إنها تعبير، قبل كل شيء، عـــن التـــوافق (الاتفـــاق) بـــين المتخاطبين. إنها تتمتع إذن بالملامح التاليــة: يجـــب، أولا، أن تكون أغنى من المقدمات، وإلا فقد لا نحصل سوى على حجـــاج عقيم أو مضاد. بعد ذلك يقدم الخطيب الخلاصة وكأنها تفـــرض نفسها و"تختم الحوار". غير أن المستمِع ليس ملزما، فـــي نهايـــة المطاف، بقبولها؛ إذ يبقى فعالا ومسؤولا عن قـــولِ نعـــم أو لا. وبهذا المعنى، بوجه خاص، تكون الخلاصة مثيرة للجـــدل: إنهـــا تورِّط (أو ترهن) الذي يقبلها والذي يرفضها على حد سواء. لقـــد

---

[1] ــ ترجمة لكلمة Epanalepse . وتعني " تكرار كلمة أو عدة كلمات، أو حتى جـــزء من جملة".(انظر Gradus. P. 187).(المترجم).

قدم ج.ب . جرايز مثالا جيدا يشخص هذه الملامح الثلاثة:

لقد حُدِّد صغير الإنسان بالنظر إلى النشاط الكلامي؛ فكلمة enfant مكونة من وحدتين " in " و"fari" وهما تعنيان: عدم الكلام. إذن فقد تُصُوِّرَ الطفل انطلاقا من نقص، من غياب "[1].

إن النتيجة التي ترتبت بعد قوله "إذن" أكثر غنى من المقدمات، ذلك أن الخطيب تجاوز رأي الرومانيين – وهو رأي مستنبط بدوره من الكلمة اللاتينية infans – إلى حقيقة كونية (أي جعل رأي الرومانيين حقيقة كونية): " تصوِر الطفل". إن الكاتب يقدم هذه الخلاصة كشيء ضروري، في حين أنني أنا باعتباري مستمَعا لا أقبلها، لأنني لا أعطي للاشتقاق قيمة أكبر من التي أعطيها للتلاعب بالألفاظ. وكيفما كان الحال. فإن نتيجة من هذا القبيل عرضة للأخذ والرد، على الدوام ، من طرف المستمع أو الخطيب على حد سواء. فيجب التخلي هنا أيضا عن منطق: إمَّا "الكل أو لاشيء "، لصالح التقريب الاحتمالي.

وإلى ذلك فإن الحِجَاج يرفض تنافي الأطراف: إما أن يكون الأمر عقلانيا أو أن يكون وجدانيا. وبالنظر إلى أن المقدمات معتقدات، وأنها، بالتالي، ذات محتوى وجداني فمن العادي أن يكون الأمر كذلك بالنسبة للنتيجة، حتى ولو وصلت البلاغة إلى تغيير هذه الوجدانية ، هذا الأثرِ العاطفي . لنتخيل أني تمسكت، بتوجيه خطاب سبينوزي، أي عالي العقلانية، إلى مستمَع شديد الحزن والقلق والكراهية، فإذا ما نجحت فسأحرر المستمع من هذه الأحاسيس، ولكني لا أحرره من جميع الأحاسيس لأنني سأثير

---

[1]- BOUVET D..La parole de l’enfant sourd , in Grize , op, cit., p. 51.

فيه إحساسَ الانشراح والفرح.

ج ــ قضية الإثارة

استنتج من هذا التحليل أن كل حجاج هو حجاج بلاغي ، وهو كذلك متفاوت ، فيكون أكثر بلاغية ما كان شفويا مثلا. وأضيف بأن بلاغته راجعة إلى كونه موجها إلى الإنسان ككل؛ إلى الإنسان الذي يفكر ويتصرف ويحس.

غير أنه ألا يعني قولنا بأن الحجاج بلاغي كونَه مشبوها، وينطوي ضرورة على قدر من التحريض سواء عن طريق الخلط، أو عن طريق النسيان، أو عن طريق الإغواء؟ أو هل نستطيع، عكسَ ذلك ، قبولَ القولِ بوجود بلاغة نزيهة ؟

لنحدد السؤال: ما هي المقاييس التي ستسمح بتأكيد خلو بلاغة ما من التحريض؟ يبدو لي أن هناك مقياسين متكاملين في هذا الصدد . فهناك مقياس *الشفافية* وتتجلى في وعي مستَمَع وعيا كاملا بالوسائل التي نغير بها معتقده الأساسي. وهناك مقياس *التجاوب* ، ومؤداه ألا تكون العلاقة بين الخطيب والمستمَع مختلة، بحيث يكون للمستمَع رأي فيما يخص الحجاج المرصود لإقناعه. فبهذين الشرطين قد تفلت البلاغة من مأخذ الإثارة.

1 ــ البلاغة والبيداغوجيا

يبقى أن نعلم إذا ما كان الأمر على ما ذكر حقا. للإجابة سأتناول ثلاث حالات " ذات حظوة" ، يكون استعمال البلاغة فيها مما لا مفر منه.

الأولى هي التعليم . التعليم لا يستغني عن البيداغوجيا، وكل بيداغوجيا فهي بلاغية. فالأستاذ ملزم بأن يكون في متناول مستَمَع، يثير انتباهه ويحتفظ به، يجسد المفاهيم، ويسهل التذكر، ويحمس لبذل الجهد. حتى المناهج البيداغوجية النشيطة التي تميل إلى إلغاء الدرس العام لا تستثنى من هذا: فأي شيء أكثر بلاغة من إشراك المستَمَع! غير أنه كيفما كانت بيداغوجية الأستاذ فإنه لا يخفي أبدا بلاغته؛ بل يعمل، على العكس من ذلك، على تلقين الإجراءات البلاغية التي تسمح بالتعليم. وبذلك يقود تلاميذه إلى امتلاك هذه البلاغة. إن التعليم علاقة غير متوازنة إذن؛ علاقة غير متوازنة تعمل على إلغاء نفسها بنفسها، ليصبح التلميذ مساويا لأستاذه. ولا أرى أن هناك وسيلة أخرى لتبرير "السلطة التعليمية".

قد يجوز الاعتقاد بأن التعليم يحدد نموذجا مثاليا لبلاغة "شفافة" و "تبادلية"، نموذجا يُفترض(أو ينبغي) أن نجده في أي مكان آخر؛ في النظام الديموقراطي على الأقل. وحين أقول: "آخر" أفكر في الحياة الاقتصادية والسياسية والقضائية. فالكل سيعترف بأن هذا الأمر لا يعدو أن يكون طوباوية خالصة . وأريد أن أبين أن طوباوية من هذا النوع كبيرة الضرر.

2 ـ السياسي والقضائي

لنأخذ النقاشات القضائية. فإذا ما رجعنا إلى النموذج البيداغوجي، فإنه ينبغي أن تكون المحاكمة حوارا يعترف، بعده، المذنب تلقائيا بجريمته، ويطلب بنفسه العقاب. هذا ما سبق أن تَخيله أفلاطون في جورجياس (ولكن ليس في القوانين)، وهذا ما

ادُّعِيَ تحقيقُه في بعض البلاد في بعض العصور: محاكمات بيداغوجية تجعل هدفها تعليم الجمهور، بل والمذنبين أيضا.

لكن ليس هذا من أهداف ديموقراطيتنا، إنها تميز بوضوح بين الأخلاقي والقضائي، حيث لا دخل لموافقة المذنب في القرارات. فلم ننتظرِ أن يتبل بأربي الحكم لكي ندينه: لم نقل له مثلا: "لا نريد أن نُكرهك..". إننا نقبل كون العدالة تستطيع الإكراه. وأعتقد أنه لا مفر من ذلك، فموافقة المدان تكاد تكون ،على الدوام، قائمة على النفاق والتحريض. وعلى كل حال فليس هناك شيء أشد ضررا من إدخال العلاقة البيداغوجية في مجالات ليست ملائمة لها؛ إن الأمر لا يتعلق بتحرير الناس بل بمعاملتهم معاملة الأطفال.

باختصار نجد أن الحوار الساخر يخلي المكان في مجال القضاء للنقاش المزايد، إنه حوار لا نسعى من خلاله إلى إقناع الخصم، بل إلى إقناع طرف ثالث، أي المحكمة. ولذلك لا نستطيع أن نطلب من المحامي أن يلعب دور الأستاذ: فموضوعه ينحصر في فعل كل شيء لإعطاء قيمة لقضية موكله، لكي يعطيه جميع الحظوظ. غير أنه من البديهي أن المحامي لا يقف وحده بل يواجه زملاءه الذين يستطيعون إبطال بلاغته، ومقابلتها بأخرى، ثم تحكم المحكمة.

أيضاً في مجال السياسة، في البلاد الديمقراطية على الأقل، يدافع كل حزب عن وجهة نظره ما وسعه ذلك، لا لإقناع خصومه بل لإقناع الشعب، ويبقى الحكم للشعب.

يمكن أن نستخلص من هذه الملاحظات نتيجتين: تتمثل **الأولى**

في أن خطر التحريض يتناقص مادام الخطيب ليس وحيدا في الميدان، مادامت بلاغته تجابَه بأخرى. وتتمثل الثانية في أن الهدف الحقيقي للبلاغة في العلاقات الاجتماعية ليس الحكم بل التهييء لحكم من اختصاص طرف ثالث (المحكمة أو الشعب). فالعلاقة الحجاجية، في هذا المضمار، ليست أحادية الجانب ولا ثنائيةً، بل ستكون بالأحرى ثلاثية الأطراف.

3ـ البلاغة والفلسفة

نلتقي، مع الفلسفة، بوضعية أخيرة ذات حظوة. فلقد كانت للفلسفة على الدوام علاقات غامضة مع البلاغة. لقد ادعت دائما رفضها دون أن تستطيع في الحقيقة الاستغناء عنها. ويبدو لي اليوم أن حقل الفلسفة قد انشطر: فمن جهة هناك فلسفة صارمة ولكنها عقيم، ومن جهة أخرى هناك فلسفة بلاغية اعتباطية بمعنى الكلمة. وفي جميع الأحوال، فإن موضوع الفيلسوف يختلف عن موضوع المحامي.

إن موضوع الفيلسوف لا يرجع إلى الدفاع عن قضية، بل يعود إلى الدفاع عن أطروحة. فما الذي يميز بينهما؟ أول ذلك أن الأطروحة لا تتضمن، كما هو الشأن بالنسبة للقضية، قرارات عملية، فالذي يستهدفه الفيلسوف، قبل كل شيء، هو التفسير. ثم إن أية قضية تتطلب دائما "الحسم"، بفرض حكم يضع حدا للنقاش، في حين أننا لا نفرض أطروحة أبدا بل نقترحها، إذ لا توجد أية محكمة للحسم في هذا المجال. فعلى من يقترح الفيلسوف إذن أطروحته؟

لننطلق من مثال نرى فيه البلاغة الرديئة (الأكثر سهولة) تعمل

في خدمة الفلسفة. ففي أوتيديم Euthydeme لأفلاطون نجد السفسطائي ديونيسودور Dionysodore يتحدث عن التعليم (283C,SS) بما يلي:

"تريدون أن يصبح (التلميذ) حكيما، وأن لا يبقى بعد جاهلا؟ (...) نظرا لأنكم لا تريدونه على ما هو عليه الآن، فمن الأكيد أنكم تتمنون موته ".

إن السفسطائي وهو يراوغ هنا بأخذه استعارة "موته" مأخذا حرفيا للدلالة على عدم وجوده يعطي التعليم تعريفا هو التعريف الذي يعلنه درس يونسكو! وهنا تتدخل السخرية السقراطية. فبدل أن يبطل الاستعارة يستعملها ويستنبط منها درسا.

"إذا كان هؤلاء الأجانب (...) يعرفون كيف يقتلون الناس بشكل يجعلهم طيبين وعقلاء بدل الخبث أو الحمق الذي كانوا عليه (...) فليقتلونا (284E)".

لنتذكر أن مختلف المتحاورين في أوتيديم كما في غيره ليسوا شيئا آخر غير الأصوات الداخلية لأفلاطون. وأرى لذلك أن الفلسفة حوار مع النفس، وعندما يقترح الفيلسوف أطروحته فهو يقترحها على نفسه أولا. ماذا إذن عن البلاغة؟ يستعمل الحوار الداخلي البلاغة، كما يستعملها أي حوار آخر، ولكنه يواجهها مباشرة ببلاغة أخرى الشيء الذي يحفظها من التحريض. فالذي يميز إذن الفيلسوف عن السياسي وعن المحامي هو أنه يؤيد ماله وما عليه في الوقت نفسه . إنه يلعب دور الخطيب وخصمه في الوقت نفسه، والمحكمة هي الجمهور.

أعتقد إذن اني حددت ثلاثة مجالات تستطيع البلاغة أن تفلــت فيها من تهمة التحريض. أولاً التعليم حيث يقوم المعلــم بتعليم التلميذ الإجراءات التي تسمح له بالتعليم، ثم هنــاك النقاشـــات السياسية والقضائية حيث يعمل الخطيب كل ما في وسعه للــدفاع عن قضية، مع العلم أن أمامه خطباء آخرين يقومون بنفس الدور، ويبقى الحكم لطرف ثالث. وأخيرا الفلسفة حيث تســمح البلاغـــة بإجراء حوار مع النفس، يزيل غشاوتها . وهناك مجالات أخرى قد تستحق المعالجة، مثل الإشهار، بل والخطاب الديني أيضا.

أعتقد، في جميع الأحوال، أني بينت كيــف أن القــدماء لــم يخطئوا حين وحدوا في "مجموع" واحد بين البلاغــة والعناصــر العقلية للحجاج بمكوناته الوجدانية والجمالية. لا مفر من البلاغـــة لأي حجاج دون أن يؤدي ذلك حتما إلى التحريض.

المراجع

-أ-

- **ابن الجوزي** عبد الرحمن. أخبار الحمقى والمغفلين. دار الآفاق. بيروت 1979.
- **ابن المعتز** عبد الله. كتاب البديع. تح كراتشقوفسكي. لندن.
- **ابن جني، أبو الفتح.** الخصائص. تح مح علي النجار. دار الكتاب. بيروت.
- **ابن حجة** الحموي. خزانة الأدب. دار مكتبة الهلال. بيروت. 1987.
- **ابن رشد.**

أ ــ تلخيص فن الشعر 169. طبع مع فن الشعر لأرسطو. تح عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت.

ب ــ تلخيص الخطابة . ت. عبد الرحمن بدوي . دار العلم بيروت.

- **ابن رشيق،** أبو علي الحسن. العمدة. في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تح محمد قرقزان. دار المعرفة. بيروت. 1988.
- واعتمدنا في مواضع خاصة تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل. بيروت. 1982. (مع الإشارة).
- **ابن سلام.** طبقات فحول الشعراء.. تح محمود شاكر. مطبعة المدني. القاهرة.1974.
- **ابن سنان الخفاجي.** سرُّ الفصاحة. دار الكتب العلمية. بيروت. 1982.
- **ابن سينا.** . ت. عبد الرحمن بدوي . دار العلم بيروت.
- **ابن قتيبة.** تأويل مشكل القرآن. تح أحمد صقر. دار إحياء الكتب. مصر.
- **ابن وهب،** أبو الحسن إسحاق. البرهان في وجوه البيان . تح حفني محمد شرف . مطبعة الرسالة.1969.
- **الجرجاني،** عبد القاهر

أ ــ أسرار البلاغة. تح. م رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت.1981.

ب1 ــ دلائل الإعجاز. تح. م رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت.1987.

ب2 ــ دلائل الإعجاز . محمود م. شاكر. مطبعة المدني. القاهرة 1992.

1 ــ **الجاحظ**، أبو عمرو

أ 1 ــ البخلاء تحقيق وتقديم أحمد العوامري وعلي الجارم.

أ ب ــ البخلاء. تحقيق وتقديم طه الحاجري.

ب ــ رسائل الجاحظ. تحقيق عبد السلام هارون. دار الجيل.

ج ــ الحيوان. طبعة ساسي.

ه ــ البيان والتبيين. تح عبد السلام هارون. ط4. بيروت.

ــ **الخطابي**، أبو سليمان محمد. بيان إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تح محمد خلف الله و محمد زغلول سلام. ط2. دار المعارف.

ــ **الرماني**، أبو الحسن. النكت في إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تح. م خلف الله و م زغلول سلام.ط2. دار المعارف. مصر. 1968.

ــ **الزُّبيدي**، أبو بكر محمد الأندلسي. طبقات النحويّين واللغويّين. تح محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر. القاهرة. 1984.

ــ **السكاكي**، أبو يعقوب. مفتاح العلوم. تح. نعيم زرزور. دار الكتب العلمية. بيروت. 1983.

ــ **العسكري**، أبو هلال. الصناعتين؛ الكتابة والشعر.دار الكتب العلمية.تح.مفيد قميحة. ;بيروت1981.

العمري محمد.

أ ــ البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. إفريقيا الشرق. بيروت/ الدار البيضاء 1999.

ب ــ "الاختيار الشعري والتنظير النقدي". في مجلة المنظمة العربية للثقافة والعلوم عدد خاص بالنقد والنقاد 1993.

ج ــ "البلاغة المأسورة". نشرت ضمن سلسلة مقالات بعنوان: مراصد الخطاب، ظهرت بجريدة الرياض سنة 1996.

د ــ "انفصال الدرس الأدبي عن المجال المعرفي الفاعل". أعمال ندوة. نظمتها كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحدية. نونبر 1998. مطبوعات الكلية.

ه ــ في بلاغة الخطاب الإقناعي. ط2. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء 2002.

ــ **المتنبي**، أبو الطيب. ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري. ضبط السقا وآخرين (بدون تاريخ الطبع ومكانه).

ـ **المديني**، أحمد. الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، التكوين والرؤية. مطبعة المعارف الجديدة. الرباط .

ـ **أبو زيد، نصر**. "مركبة المجاز". ضمن كتاب جماعي بعنوان: المجاز. طبع عُيون المقالات. الدار البيضاء.

ـ **أبو عبيدة**. مجاز القرآن. إعداد م فؤاد سيزكين. مكتبة الخانجي. ط1.مصر. 1954.

ـ **أرسطو** (أرسطوطاليس)

أ ـ الخطابة: ترجمة عبد الرحمن بدوي. وزارة الثقافة. بغداد. 1986.

ب ـ في الشعر : نقل متى بن يونس . مع ترجمة لشكري عياد ، وتقديم ودراسة . القاهرة 1968.

ج ـ فن الشعر . ترجمة متى بن يونس، مع ترجمة وتقديم لعبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة . بيروت.

ـ **إمام** عبد الفتاح. مفهوم السخرية عند كيركجورد. حوليات كلية الآداب/جامعة الكويت. 1983.

ـ **برجسون هنري**. الضحك. بحث في دلالة المضحك. ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم. دار العلم للملايين. القاهرة. 1983.

ـ **برادة** محمد. "المجرى الثابت بحيثا عن الزمن الباقي" تقديم المجرى الثابت لإدمون عمران المليح. ترجمة محمد الشركي. ط.الفنك الدار البيضاء. 1993.

ـ **جبرا** إبراهيم جبرا. البئر الأولى: فصول من رواية ذاتية، ط وزارة الثقافة الفلسطينية. القدس/ غزة.1995.

ـ **حازم** القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتح محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت. 1986.

ـ **روبول** أوليفي: "هل يوجد حجاج غير بلاغي"؟ ترجمه محمد العمري. مجلة علامات. جدة 1996.

ـ **سركيس** إحسان. الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام والعصر الأموي. دار الطليعة. بيروت. 1981.

ـ **شكري**، محمد.

أ ـ الخبز الحافي ط. 7. الدار البيضاء 2001.

ب ـ زمن الأخطاء. ط2. النجاح الجديدة. الدار البيضاء. 1992.

ج ــ السوق الداخلي. ط2. مطبعة النجاح. الجديدة. د. البيضاء *1992*.

ــ **صدوق**، نور الدين. سير المفكرين الذاتية. ط. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 2000.

ــ **صمود**، حمادي. "مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح". تقديم كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم. تونس1998.

ــ **صولة**، عبد الله ."الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال الخطابة الجديدة" لبيرلمان وتيتيكا". ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم. تونس1998.

ــ **عصفور**، جابر

أ ــ مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي. دار الثقافة. القاهرة. 1978.

ب ــ زمن الرواية. طبعة المدى. سوريا.1999.

ــ **فان ديك**. "النص؛ بنياته ووظائفه" ترجمة محمد العمري. منشور ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين لمحمد العمري. دار إفريقيا الشرق . الدار البيضاء 1997.

ــ **قدامة** بن جعفر. نقد الشعر. تح كمال مصطفى. مكتبة الخانجي. القاهرة.1978.

ــ **كوهن** جان." الهزلي والشعري". ترجمة محمد العمري. في مجلة النص الجديد. العدد5. يونيو1996. ومجلة علامات (المغربية). العدد5.. الدار البيضاء.

ــ **ماي** جورج. السيرة الذاتية. ترجمة محمد القاضي وعبد الله صولة. بيت الحكمة. تونس 1992. (Georges May. L'autobiographie)

ــ **النواجي محمد**. حلبة الكميت. ط. حجرية. مط.إدارة الوطن.1299

ــ **هيجل**. المدخل إلى علم الجمال. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة بيروت 1978.

ــ **والاس** مارتن. نظريات السرد الحديثة. تر.حياة جاسم. القاهرة.1998.

ــ **اليافي** نعيم. مقدمة لدراسة الصورة الفنية. دمشق. 1982.

ــ ب ــ

ALLEMAN . BEDA. *De l'ironie en tant que principe littéraire*. In poétique. 36. 1978.

BARTHES. R. *L'ancienne rhétorique*, communication, n 16.Seuil.

BERENDONNER. Alain. *Elément de pragmatique linguistique.* **Ed. Minuit.** Paris 1981.

BEAUFOUR. Michel. *Rhétorique et littérature.* Inde la métaphysique à la rhétorique.Bruxelles. 1986

COHEN. Jean. *Le comique et le poétique.* In poétique. 1985.

DUCROT Osvold et **Todorove.** Tazvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Edition du Seuil 1972.

DUPRIZ Bernard. Gradus, *Les procédés littéraires.* (Dictionnaire). Collection10/18. Paris.1984.

GENETTE Gérard. *Rhétorique restreinte.* Figure. 3 Edition Seuil, Paris.1972.

FONTANIER. Pierre. *Les figures du discours.* Flammarion. Paris 1977

GROUPE MU. *Ironique et iconique.* In poétique 36. 1978.

HAMELIN. O. *Le système d'Aristote.j.*vrin. Paris. 1976.

JANKELEVITCH. Vladimir *L'ironie.* Flamarion. Paris.1964.

MEYER Michel.. *Conclusion*: y a t-il un fondement possible à l'unité de la rhétorique ? In figure et coflit rhétorique Bruxelles. 1990

MOLINO. J, **SOUBRIN.**F.et **TAMINE.** J. *présentation : problèmes de la métaphore.* In poétique 54. .1979

MORIER H. dictionnaire de poétique et de rhétorique.

MUEKE. D. C. *Analyses de l'ironie. In poétique.* 36 (1978).

ORECCHIONNIE Kerbra.

البلاغة الجديدة
بين التخييل والتداول

ما انفك الباحثون في نظرية الأدب، من جهة، ومنطق الحجاج، من جهة ثانية، يكتشفون -طوال النصف الثاني من القرن الماضي- مدى التداخل بين ميداني اشتغالهما. ثم يكتشف المحققون منهم، بدهشة يشوبها الإعجاب والارتياح، أن هنا علما عتيقا كان يهتم بالخطاب في كليته؛ في بعديه التخييلي الأدبي، والحجاجي المنطقي، وهو البلاغة. وبذلك عاد البحث البلاغي إلى الواجهة مستفيدا من المنجزات العلمية في المجال اللساني والفلسفي المنطقي.

ربما لا تطرح كلمة البلاغة في السياق العربي إشكالا في كونها علم الخطاب الاحتمالي بنوعية التخييلي والتداولي، وذلك نتيجة الدمج الذي مارسه، في المرحلة الثانية من تاريخها، كل من عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي، ثم دعمه السكاكي وحازم القرطاجني.

أما في الثقافة الغربية فإن الكلمة المقابلة لكلمة «بلاغة» العربية، حاليا، أي ريطوريك (rhétorique، rhetoric)، تتردد بين ثلاثة مفاهيم كبرى: المفهوم الأرسطي الذي يُخصِّصها لمجال الإقناع وآلياته، والمفهوم الأدبي الذي يجعلها بحثا في صور الأسلوب، والمفهوم النسقي الذي يسعى لجعل البلاغة علما أعلى يشمل التخييل والتداول معا. وهذا المفهوم الثالث هو مجال الاستكشاف الذي نضعه اليوم بين يدي القارئ العربي الذي ما زال يجتر بؤس تردي البلاغة.



المؤلف:

- الدكتور محمد العمري من مواليد 1945 بسكورة، جنوب المغرب.
- حصل على دبلوم الدراسات العليا سنة 1981 ودكتوراه الدولة سنة 1989 من جامعة محمد الخامس بالرباط حيث يعمل أستاذا للبلاغة والنقد الأدبي.
- مدير مجلة «دراسات أدبية ولسانية» ومجلة «دراسات سميائية».
- له عدة مؤلفات في البلاغة والنقد الأدبي.
- يمكن الاطلاع عليها في موقعه على الأنترنيت WWW.medelomari.net



اللوحة للفنان
Hans Harting 1956

مكتبة الأدب المغربي



ISBN 9981-25-380-4
9 789981 253803